البناء الدرامى

تأليف

الدكتور عبدالعزيز حمّودة

الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٩٨

الإخراج الفنى والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

تمهيد

فى بعض الأحيان، وبعد مشاهدة عرض مسرحى سيئ يخطر للإنسان خاطر غريب ساذج: ألا يستطيع الإنسان أن يتوصل إلى معادلة، كالمعادلات العلمية تماماً، تمكنه من كتابة نص مسرحى جيد؟ بمعنى أننا نشعر بالحاجة إلى اختراع مثل هذه المعادلة التى يمكن عن طريقها تركيب عمل فنى، تماما كما يتم تركيب مادة كيميائية جديدة من عدة مواد مختلفة وبمقادير معينةمحددة. قلت أن هذا الخاطر ساذج، هذا صحيح، لكن الدافع من ورائه أبعد ما يكون عن السذاجة. وإجابة السؤال واضحة بالطبع، فليس بالإمكان أن يتوصل الانسان فى يوم من الأيام إلى مثل تلك المعادلة، لأن ميدان التجربة الإنسانية شئ، والعلم الذى يتناول المادة المحسوسة والنظرية المجردة شئ آخر.

إم عالم المسرح عالم غريب، فيه من السحر بقدر ما فيه من الألم، والقلة القليلة هى التى تشعر بهذا السحر، القلة التى ترتاد المسرح بحثا عن شئ شاق، كوميديا كان أم تراجيديا، لكن أكثر الناس إدراكا لجمال التجربة وسحرها هم هؤلاء الذين يخوضون تجربة تقديم عرض

مسرحى متكامل: المؤلف ثم المخرج والممثلون الذين يقضون أياما وليالٍ فى عمل متواصل. وإذا سئل أحد هؤلاء عن شعوره بعد تقديم عرض ناجح قال لك أن متعة النجاح متعة لاتعادلها متعة. ونحن لا نقصد بالنجاح هنا مجرد إرضاء الجمهور بكل ما هو مبتذل أو رخيص.

وفى نفس الوقت فليس هناك شئ أدعى للشعور بالإحباط من إحساس هؤلاء العاملين فى المسرح، بعد مجهود أيام بل شهور، بأنهم فشلوا فى الوصول إلى جمهورهم. أستطيع أن التخيل جيداً شعور مخرج مبدع، أو ممثل أو ممثلة، وعندنا والحمد لله من هؤلاء جميعا طبقة لا تقل فى مستواها عن أرقى المستويات العالمية فى دنيا المسرح، أستطيع أن أتخيل شعور أحدهم، أو شعورهم جميعا بعد تقديم عرض «هابط» كما يسمونه. وأستطيع أن أتخيل أيضا شعور الواحد أو الواحدة من هؤلاء بعد تقديم عرض ناجح. هذا فى الواقع هو ما دفعنى إلى كتابة هذه الدراسة المتواضعة عن البناء الدرامى.

فبعد أن أصبح لدينا الآن جيل كامل من الفنانين العاملين فى ميدان المسرح من مخرجين وممثلين وممثلات نجد أنفسنا فجأة فى السنوات الأخيرة فى مواجهة أزمة نصوص درامية. إذ باستثناء كاتبين أو ثلاثة يستحقون لقب مؤلف مسرحى عن جدارة، بدأت أزمة الكاتب المسرحى فى مصر تظهر بوضوح. هذا فى وقت كان يجب أن تكون فيه تقاليد الفن الدرامى قد رسخت في تربتنا منذ فترة، فلسنا مبتدئين إلى هذا الحد. وأمام هذا الفقر الواضح فى المؤلف المسرحى المبدع ظهرت طبقة كبيرة من المعدين والمقتبسين الذين لا يكاد الواحد منهم يعرف

أبسط قواعد المسرح. كل ما يعرفه الواحد من هؤلاء أن عليه إضحاك الجمهور بأى ثمن، وتلك مهمة ليست بالعسيرة ولا تحتاج إلى كثير من الفن، خاصة إذا كان ذلك الجمهور جمهور صيف طويل يدفع ثمن التذكرة الباهظ ويدخل المسرح مستعداً للضحك على أى شئ حتى ولو كان إسفافاً!!

والواقع أن هذا إهدار واضح لطاقات فنية كبيرة نملكها ونضيعها دون أن ندرى، لأن المسرح شئ يختلف عما نراه منذ سنوات فوق مسارحنا من نصوص نظلم بها ممثلينا ومخرجينا الكبار.

من هنا حاولت فى هذه الدراسة أن أناقش الجوانب الرئيسية فى البناء الدرامى، وحينما أقول الجوانب الرئيسية فإننى أقصد إنّنى لم أناقش كل شئ، بل مجرد علامات طريق محددة يجب أن يراها الإنسان قبل أن يطرق باب الكتابة للمسرح .قد راعيت فى هذه الدراسة التركيز على عدة جوانب أهمها:

إننى حاولت فى البداية التوصل إلى عناصر البناء الدرامى الأساسية، لاعن طريق الإمساك بالخيط من آخره، بل من أوله، بمعنى أننى لم أبدأ بمناقشة عناصر البناء انطلاقا من نص درامى متكامل، بل حاولت التوصل إلى هذه العناصر وتحديدها كما حدثت فى سياق زمنى محدد. فالنص المسرحى الجيد لم يولد متكاملا عند اسخيلوس مثلا؛ بل سبقته قرون من التجارب العفوية وغير المقصودة فى معظم الأحيان حتى نصل إلى أول نص إغريقى متكامل. تلك التجارب هى ما حاولت تتبعه فى بداية هذه الدراسة محدداً اللبنات التى كان كل قرن أو كل جيل يضيفها إلى البنيان حتى اكتمل.

وبعد الوصول إلى البناء المتكامل وبداية المناقشة التفصيلية للعناصر الأساسية للبناء الدرامي حاولت أن أؤكد باستمرار، وفي أكثر من موضع، حقيقة هامة يغفلها معظمنا في حديثه عن الدراما، تلك الحقيقة هي أن الدراما فن أدائي أولا وأخيرا، وأن المحك الحقيقي للنص الدرامي هو خشبة المسرح فقط. فالنص الدرامي الذي يفشل على خشبة المسرح وأمام جمهور نص غير مسرحي، مجرد نص أدبي فقط. معنى هذا أن النص الذي نستمتع بقراءته أكثر ما نستمتع بمشاهدته على خشبة المسرح يخرج في الواقع من دائرة الدراما إلى دائرة الرواية الطويلة أو القصيرة.

وقد كانت إحدى نقاط الانطلاق الرئيسية في هذه الدراسة هي كتابات أرسطو، لا في كتاب **الشعر** فقط، بل في **السياسة والطبيعة والأخلاق والميتافيزيقيا**، حيث نجد الكثير جداً من أفكاره عن المسرح والشعر بصفة عامة. سبب هذا التركيز على أرسطو واضح، فلم يستطع مفكر حتى الآن أن يؤثر على النقد الدرامي كما أثر عليه أرسطو. فرغم مرور أكثر من عشرين قرنا على كتاب **الشعر** مثلا فما زال أرسطو معنا، حيا بأفكاره المختلفة التي لا تزال سليمة حتى الآن. لكن التجربة المسرحية عبر أكثر من عشرين قرنا أيضا قد أتت بالكثير من الافكار التي تختلف عن أفكار أرسطو، وتتعارض معها، بل تثبت أيضا خطأ بعض مفاهيمه ونظرياته.

في هذه الدراسة أيضا كان التركيز على البناء الدرامي كما هو في التراجيديا واكتفيت بالإشارة إلى الكوميديا هنا وهناك، لأن الكوميديا هي الأخرى تحتاج إلى دراسة منفصلة.

وقد حاولت دائما ألا أكتفى بمجرد المناقشات النظرية بل ركزت أيضا على التطبيقات التى كانت فى بعض الأحيان تضطرنى إلى اقتطاف مشاهد مطولة من أعمال مسرحية جيدة. وفى هذا وجدت أن من الأفضل الاكتفاء بالتركيز على نصوص مسرحية معينة ومحددة حتى لا أقود القارئ إلى متاهات لا يعرف كيف يخرج منها. من هنا كان التركيز على بعض روائع المسرح العالمى التى افترضت أن معرفتها أرضية مناسبة للقاء بين المؤلف والقارئ، فليس من المعقول أن يهتم بتلك الدراسة إنسان لا يعرف شيئا عن أوديب أو ماكبث أو نورا أو هاملت إلخ. وقد اخترت أيضا بعض النصوص المصرية الجيدة لمناقشتها بالتفصيل فى أكثر من موضع.

وأخيراً، فإن أى دراسة عن البناء الدرامى لا تكفى، بل لا تساوى شيئا أمام المرشد الحقيقى وهو التراث الدرامى الفنى. الكتاب إذاً ليست محاولة لوضع قواعد محددة يستطيع المبتدئ مثلا أن يكتفى بها ليصبح مؤلفا مسرحيا، فلم يوجد حتى الآن كتاب نظرى يحل محل التراث. من يريد أن يتعلم فن الكتابة للمسرح عليه أن يقرأ الأدب المسرحى، الأدب المسرحى أولا، بعد هذا يستطيع أن ينتقل إلى النظريات الجدلية التى قد تثيرها أمثال هذه الدراسة.

عبدالعزيز حموده

الفصل الأول

عناصر البناء الدرامى

الفن الدارمى أقدم الفنون الأدائية التى عرفها الإنسان وأنبلها جميعاً. ولا نكون مبالغين إذا قلنا أنه أيضاً أصعب الفنون التى مارسها الإنسان حتى الآن. صحيح أن بعض الفنون الحديثة - نسبياً على الأقل - مثل الباليه والأوبرا تعتبر فنوناً أكثر صعوبة، من ناحية التأليف والأداء، ثم أنها أكثر تركيباًمنها وتحتاج إلى أكثر من موهبة. لكن تلك الفنون، وإن كانت تتشابه فى أكثر من مظهر من مظاهر الأداء مع الفن الدرامى، إلا أنها فى الواقع تختلف عنها فى أكثر من جانب، أهمها وأبرزها أنها فنون غير جماهيرية، بمعنى أنها لا تلاقى نفس الإقبال الجماهيرى الذى يلقاه الفن الدرامى. ربما يكون هذا الرأى محلياً أكثر من اللازم، لكن الحقيقة الثابتة أن فناً مثل الباليه أو الأوبرا، حتى فى أكثر البلدان أخذاً بألوان الفنون المختلفة، يعتبر فن الخاصة. قد تتسع دائرة الخاصة تلك أو تضيق من بلد إلى آخر، لكن الواقع أن أياً من هذين الفنين لا يستطيع أن ينافس الدراما فى ميزتها الأولى كفن شعبى عرفه الإنسان منذ نشأته.

ورغم ما يقوله الشاعر والناقد الإنجليزى «سير فيليب سيدنى» فى دفاعه الشهير عن الشعر من أن تاريخ الشعر يعتبر فى الواقع تاريخ الإنسان فى نفس الوقت، أو أن معرفتنا لتاريخ الإنسان الأول لا تمتد إلى

أبعد من معرفتنا لشعره، إلا أن ذلك لا يعنى أن الشعر هو أقدم الفنون التى عرفها الإنسان، وذلك لسبب بسيط، وهو أن الشعر لابد وأن يكون قد جاء بعد توصل الإنسان إلى لغة متفق عليها للتخاطب، إذ ليس من المعقول أن يكون الإنسان الأول قد قال الشعر في وقت كان يتفاهم فيه مع أخيه أو مع جاره أو ابن قبيلته بالإشارة أو الصوت غير المفهوم، فاللغة، كما اتفق الجميع على تعريفها، هي التعبير الرمزى عن الأشياء بواسطة أصوات متفق عليها بين أفراد الجماعة الواحدة. ويعتبر الوصول إلى تلك المرحلة من تاريخ الإنسان إنجازاً متقدماً حققه بعد قرون من البداءة كانت الإشارة والصوت غير المفهوم وغير المتفق على مدلوله، كما قلنا فى تعريف اللغة، هما لغة التخاطب. إذاً فلا نستطيع أن نقول أن الإنسان قد عرف الشعر قبل أن يعرف اللغة.

لكن نفس القول لا ينطبق على الدراما. بمعنى أن الإنسان قد عرف الدراما قبل أن يعرف الشعر، وأن الدراما فن سابق للشعر. صحيح أن الدراما بمفهومها الحديث المتكامل ليست شيئاً توصل الإنسان إليه بين يوم وليلة، شأنها في ذلك شأن أى فن مارسه الإنسان فى تاريخه كله. لكن حياة الإنسان الأول وتمعنه فى الظواهر الطبيعية من حوله كانت توفر له جيلا بعد جيل، أو قرناً بعد قرن عنصراً أو آخر من عناصر البناء الدرامى التى لم تكن اللغة فى المراحل الأولى أداة أساسية للتعبير عنه، خاصة إذا تذكرنا أن الدراما فن أدائى أساساً.

لكن هذا لا يعنى انفصالا تاريخيا بين الأدب المسرحي وبين فن الشعر فالثابت عكس ذلك تماماً. إذ أن المسرحيات التى توارثتها البشرية منذ أول مسرحية إغريقية متكاملة حتى المرحلة التى تسمى بمرحلة الكوميديا الجديدة فى تاريخ المسرح الرومانى كانت جميعاً مسرحيات

شعرية، بمعنى أن المسرح حينما بحث عن أداة للتعبير اللغوى لم يجد أمامه أداة أفضل من الشعر. لكن المهم أنه حينما حدث ذلك كانت الدراما قد اكتملت عناصرها تقريباً، اكتملت بعد أجيال وقرون من التطور كانت أدوات التعبير فيها الايماءات أحياناً والرقص أحياناً أخرى ثم الغناء فى نهاية الأمر، أو كل هذه الادوات مجتمعة. والغناء هنا يعتبر نوعاً من الشعر غير الناضج، لكن الشعر بمفهومه الحقيقى بدأ استخدامه فى المسرح الإغريقى على يد رائد المسرح «إسخيلوس».

والواقع أن عناصر البناء الدرامى يمكن تحديدها عن طريق الاستعراض التاريخى السريع لنشأة الأدب المسرحى وتطوره إلى أن يصل إلى ما وصل إليه على يد الادباء الإغريق مثل «إسخيلوس» «ويوربيدس» «وسوفوكليس». فالدراما تشبه بيتاً متكاملا، وصلنا نحن متكاملا، بعد أن ظلت الأجيال المتعاقبة تضيف لبنة فوق لبنة. وفى هذه النبذة التاريخية السريعة سوف نحاول التعرف على هذه اللبنات التى كونت ذلك البنيان الذى وصلنا متكاملا فى العصر الذهبى للمسرح الإغريقى.

وأحب هنا أن نتوقف قليلا قبل الخوض فى مراحل تطور البناء الدرامى. إن هذه الدراسة لا يمكن أن تؤخذ على أنها دليل المبتدئ مثلا فى أصول الكتابة المسرحية وقواعدها. هناك فعلا أصول وقواعد للكتابة، هذا صحيح، ولكنها لا يمكن أن تكون بديلا عن الدليل الحقيقى لفن الكتابة المسرحية، بل إنها أبعد ما تكون عن ذلك. لأن الكتابة المسرحية، أو أية كتابة فنية أو أدبية أخرى ليس لها إلا دعامتان فقط؛ وهما الاستعداد الفطرى أو الموهبة والثقافة. وإذا كانت هذه الدراسة تحمل عنوان البناء الدرامى إلا إنها لا تتعدى كونها محاولة متواضعة لتحليل العناصر المكونة للبناء الدرامى، وليست بأى حال من الأحوال محاولة

لتعليم فن الكتابة المسرحية. أما من يريد تعلم ذلك الفن فليس أمامه إلا التراث الفني يقرأ منه كما يشاء ويدرسه بعناية. وحينما كتب أرسطو كتابه الشهير **فن الشعر** فإنه في الواقع لم يأت بجديد ولم يخترع قواعد أو نظرية غير معروفة لفن الدراما. لكنه نظر إلى ما حوله من تراث مسرحي، على قلته، ودرس روائع المسرح الإغريقي وحللها ثم قدم كتابه الذي جاء، على هذا الأساس، مجرد استنتاجات تقوم على دراسة روائع المسرح حتى ذلك الوقت. وإذا كانت معظم أفكاره قد بقيت معنا حتى اليوم، نستخدمها أحياناً كمعيار في أحكامنا الفنية على التراجيديا، إلا أن الممارسة الفعلية لفن الكتابة المسرحية عبر أكثر من عشرين قرناً قد أثبتت خطأ بعض أفكاره، وهي حقيقة تؤكد القول بأن أية نظرية أو دراسة عن الشيء لا يمكن أن تكون بديلا عن الشيء نفسه. وحينما بدأت موجة الطبيعية وما تلى ذلك مباشرة من ظهور المسرح الواقعي على أيدي أناس مثل «أندريه انطوان» المخرج الفرنسي، وابسن الكاتب النرويجي، فقد تغير أكثر من مفهوم من مفاهيم أرسطو، وخاصة تلك التي تتعلق بالبطل المأسوي، ومدى مسئوليته عن مأساته. ثم تعرضت المفاهيم الواقعية ذاتها لتغيرات عدة على أيدي التعبيريين والسيرياليين وكتاب الموجة الأخيرة من اللامعقول.

ليست هناك إذاً قواعد ثابتة أو جامدة في النقد المسرحي، لأن المحك الأساسي هو الممارسة الفعلية ، عملية الكتابة للمسرح هي الاختبار الذي يجب أن يمر به الإنسان بصرف النظر عن أية قواعد نظرية قد يقرأ عنها في كتاب. وإذا أراد الدارس أو المهتم بالأدب المسرحي أن يعرف القواعد والقوانين التي يتبعها مؤلفو المسرح

فمرجعه الأول روائع المسرح العالمى يتعلم منها ما يريد قبل أرسطو وهوراس وغيرهما.

لكن هذا لا يعنى أبداً أن يبدأ الكتاب، وخاصة الجدد منهم، بتجاهل القواعد والقوانين النظرية – التى لا تعتبر نظرية فى الواقع، على ضوء ما قلناه حتى الآن من أنها استنتاجات مبنية على ملاحظة روائع الأدب المسرحى – ولا يعنى هذا أيضا أن يبدأ محبو التجديد بتجاهل الماضى بكل ما فيه من قواعد وقوانين إذ أن الكاتب الوحيد الذى يستطيع أن يتجاهل قاعدة أو تقاليد فنية سابقة هو الكاتب الذى يستطيع أن يعوضنا عنها شيئا جديداً لا يقل عنها، إن لم يكن أفضل منها. والواقع أنه لا يقدر على إعطاء الجديد حقا إلا من درس القديم وأتقنه.

لنعد الآن، وعلى هذا الأساس، إلى البناء الدرامى وعناصره المختلفة كما نراها عبر مراحل التطور التى سبقت ظهور الشكل بصورته المتكاملة.

لقد ولد الإنسان مقلدا كما يقول أرسطو، وهو يقلد، من وجهة نظر أرسطو أيضا، لأنه يجد لذة فى المحاكاة. ولسنا هنا فى معرض الحديث عن نظرية المحاكاة أو التقليد التى يتحدث عنها أرسطو فى أكثر من مكان من كتاباته جميعا، وليس فى كتاب الشعر وحده، ثم أنه سيجئ مجال هذه المناقشة فيما بعد. ولكننا نتعرض لفكرة المحاكاة هنا لأنها مدخلنا الأول لأول عنصر من عناصر البناء الدرامى وهو القصة أو «الحدوته». الإنسان فعلا يجد لذة فى المحاكاة. والفارق فى هذا بين إنسان وآخر فارق فى الكم وليس فارقا فى الكيف، والأب الذى يزحف

على أربع ليمكن طفله الصغير من امتطاء ظهره يقلد بهذا حيوانا ما، وهو فى نفس الوقت يستمد من اللذه والسعادة بقدر ما يستمد صغيره.

لابد أن البداية الأولى للدراما كفن تمثيلى نشأت عن هذا الميل الغريزى للمحاكاة عند الإنسان. والصورة التقليدية التي يسوقها النقاد ومؤرخو المسرح تمثل أسرة إنسان بدائى قضى جل يومه سعياً وراء شئ يطعم به صغاره وزوجته. وفى نهاية اليوم يعود إلى كهفه وقد حمل صيده على ظهره أو فى يده، غزالا كان أم عددا من الأرانب البرية.

وتعكف الزوجة على إعداد الطعام. ثم تجتمع الأسرة فى المساء حول النار يأكل أفرادها ثم يبدأ السمر. قد يعن لأحد الصغار أو للزوجة نفسها أن تسأل زوجها عن يومه، وكيف كان، وكيف اصطاد فريسته. ويبدأ رب الأسرة فى وصف يومه، وفى وصف المطاردة. وفى مرحلة معينة قد تتأخر أو تأتى بسرعة يأخذه الحماس فيقف أمام النار يمثل - أو يحاكى بمعنى أدق - يومه كله. وتصاحب تلك المحاكاة حركات بدنية معينة وأصوات خاصة يصدرها الأب من فمه بين وقت وآخر. وبعد انتهاء ذلك المشهد تأوى الأسرة إلى كهفها.

من هذا المشهد البسيط الذى لا يمكن تحديد تاريخ بدايته على وجه **الدقة يتضح لنا أن الإنسان قد ولد وولدت معه البذرة الأولى للدراما كفن أدائى. البذرة الأولى كما تتضح فى هذا المشهد الخيالى، وإن كانت تعضده قرائن كثيرة، هى الحدوته أو القصة التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بميل الإنسان للمحاكاة. صحيح أن الحدوته عنصر يتواجد فى فن آخر كالملحمة مثلا، ولكنها هنا تختلف عنها فى الملحمة لأنها**

مصحوبة بالأداء أو التمثيل، وهو الفارق الذى سيؤكده أرسطو فيما بعد فى حديثة عن الفارق بين الدراما والملحمة.

لكن الحدوتة التى يمثلها الإنسان البدائى هنا بسيطة لا يتعدى التعقيد فيها تعقيد عملية المطاردة ذاتها وصعوبتها بالنسبة لإنسان بدائى سلاحه رمح ذو مدية حجرية، أو سكين. ثم أنها فوق هذا وذاك ينقصها عنصر الصراع، إذ أن الصراع الذى تمثله المطاردة مجرد صراع كيانين ماديين ولا يدخل فى مرحلة الصراع بين الإرادات، على الأقل من جانب الحيوان المطارد. هذا الصراع هو الذى يمثل العمود الفقرى للبناء الدرامى.

وسرعان ما تمد الطبيعة الإنسان البدائى بذلك العنصر الهام. ولكن الملاحظ أن عنصر الصراع الدرامى يستمد جذوره من الفكر الدينى للإنسان البدائى، أو بمعنى آخر أن البداية الحقيقية للدراما لا تنفصل عن فكر الإنسان الدينى وعن الطقوس التى يؤديها لممارسة شعائره. وتلك ظاهرة جديرة بالدراسة فى حد ذاتها لأنها ظاهرة متكررة فى أكثر من حقبة وأكثر من مكان. وربما يمكن تفسير ذلك بأن الفكر الدينى، بل حتى الأديان السماوية غنية بفكرة الصراع بين الخير والشر، وعنصر الغواية المتمثل فى الشيطان، ونقطة الضعف التى تزين للإنسان اتباع هواه وارتكاب الخطأ بما يستتبع ذلك من عقاب.

وهنا أحب أن أشير إلى حقيقة هامة وهى أن المصريين والسوريين قد سبقوا العالم كله فى تحقيق بداية أكثر من مشجعه، وتلك حقيقة لا ينكرها كل مؤرخى المسرح العالمى، فاسطورة إيزيس

وأزوريس فى مصر وأسطورة عشتار وتموز فى الشام والعراق تعتبران البداية الواضحة للمسرح العالمى. والعلاقة بين هذه البداية والفكر الدينى فى هاتين المنطقتين أوضح من أن تناقش. لكن ماحدث هو أن المسرح فى بلادنا بعد تلك البداية المشجعة، سواء فى مصر أو فى الشام، توقف عند تلك المرحلة ولم يشهد تطورات تحقق له النمو المطلوب بالخروج إلى ميدان الحياة العلمانية الواسع وتصل به إلى شكل درامى متكامل، وهو عكس ما حدث بعد ذلك فى الغرب، أو فى بلاد اليونان على وجه التحديد حيث كانت البداية الحقيقية للأدب المسرحى الغربى. وحينما ظهرت المسيحية، ثم اتخذتها الامبراطورية الرومانية بعد ذلك ديانة رسمية لها ولدويلاتها، وقفت الكنيسة بشدة ضد التمثيل والممثلين. واندثرت بذلك الحركة المسرحية، باستثناء بعض النشاطات المتفرقة لمجموعات من الممثلين فى الأقاليم بين آن وآخر، اندثرت لعدة قرون إلى أن عادت إلى الظهور مرة أخرى فى بداية القرن العاشر. لكن البداية فى هذه المرة أيضاً كانت بداية دينية لم ينفصل فيها الأداء المسرحى عن شعائر وطقوس المسيحية داخل مبنى الكنيسة نفسه. وكما حدث فى تاريخ المسرح الإغريقى، فإن الدراما وصلت إلى حد الاكتمال حينما استطاعت عبر قرنين أو ثلاثة قرون أن تحقق انفصالا عن الكنيسة، أو حينما تخلصت الكنيسة، وعبر مراحل متصاعدة، من النشاط الدرامى وطردت التمثيل نهائيا إلى خارج أسوارها.

وما يهمنا هنا هو تسجيل تلك الظاهرة فقط، ظاهرة ارتباط البدايات الأولى للمسرح العالمى بالفكر الدينى للإنسان.

فإذا عدنا إلى الإنسان البدائي، الذى كان قد عرف حتى ذلك الوقت عنصر الحدوتة عن طريق ميله الفطرى للمحاكاة، وجدنا أن إدراكه للصراع أو إحساسه به لم يكن منفصلا عن إدراكه للقوى الغيبية التى تحكم الحياة من حوله، بمعنى أن البداية الحقيقية لفكره الدرامى ترتبط بالبداية الحقيقية لفكره الدينى البدائى.

لقد تطلع الإنسان حوله ونظر إلى تغير الفصول وتبدلها وارتبطت قيمة كل فصل فى ذهنه بمقدار ما يحققه له ذلك الفصل من خير أو ما يجلبه عليه من شر. والواقع أنه حينما نظر حوله وجد السنة تنقسم أساساً إلى فصلين أساسيين، فصل تغطى فيه الثلوج الأرض وعليه أن يبقى قابعاً فى كهفه محتمياً به، وعليه فى نفس الوقت أن ينفذ هو وعائلته بجلده منه، عليه أن يقنع بما لديه وما وفره أثناء الفصل الآخر. ثم تبدأ الثلوج فى الذوبان وتبدأ الحياة تدب فى الكون فيخرج من كهفه ليزرع ثم يحصد فى نهاية الأمر، وهذا هو الفصل الأساسى الثانى. السنة إذا كانت تنقسم بالنسبة له، ومن وجهة نظر براجماتية بحتة، إلى فصل الشتاء وفصل الربيع، إلى فصل تموت فيه الحياة خارج كهفه وعليه أن يقاوم الموت داخله، وفصل آخر تدب فيه الحياة فى كل شئ، وتنتصر على روح الموت، ثم ينتهى ذلك الفصل بالخير والوفرة حينما يخرج إلى الحقل يحصد زرعه.

ولم يكن أيسر على عقله البدائى البسيط من تفسير الحياة كلها على أساس هذين الفصلين، فبدأ يرى القوى التى تحكم عالمه على أساس أنها قوتان أساسيتان فقط: قوة الحياة وقوة الموت، قوة ترتبط فى ذهنه بالوفرة والخير، وقوة ثانية ترتبط فى ذهنه بالجفاف

والموت. والخطوة التالية مجرد استنتاج بسيط حتى بالنسبة لبداءته، وهى أن القوة الأولى قوة خيِّرة والثانية قوة شريرة، أو بمعنى أدق، لقد بدأ يرى العالم تحت سيطرة إله للخير وإله للشر.

لكن هذا الذى كان يراه من حوله كان شيئا يتكرر كل عام، إذ يجئ فصل الخير والوفرة وما يلبث أن يتبعه فصل الموت ثم مايلبث الأول أن يعود، وهكذا..

إذاً فالقوتان فى صراع دائم: الحياة تهزم الموت والموت يهزم الحياة ويعود منتصراً لتهزمه الحياة من جديد، وهكذا. الحياة من حول ذلك الإنسان إذاً كانت تمثل «صراعا» دائماً بين الخير والشر، بين قوة الحياة وقوة الموت. ومن هنا بدأ إحساسه بالصراع وتفسيره للحياة على أساسه.

وإذا كانت الحياة صراعا مستمرا بين الخير والشر فمن مصلحة الإنسان البدائى أن يرى جانب الخير يكسب الجولة فى معركته ضد الشر، بل أن عليه أن يساهم فى إحداث ذلك النصر إذا استطاع. لكن كيف؟

وهنا أيضا يعود الإنسان البدائى إلى فكره البسيط الذى عرف الشعوذة والسحر والخرافات. ومن أكثر ضروب السحر انتشاراً فى ذلك الوقت ما يسمى بالـ sympathetic magic وهو لون من السحر مازال معروفا فى بلدان كثيرة وخاصة فى أفريقيا، فالسحر الأسود أو الفودو مثلا يقوم أساساً على نفس المبدأ، وهو وجود علاقة بين الشئ ومثيله أو شبيهه. بل أن من نشأوا منا فى إحدى القرى المصرية سوف يعترفون أن

ذلك النوع من السحر البدائي القديم ليس غريباً تماما على ريفنا المصرى. فالأم التى يمرض طفلها قليلا تقوم بممارسة طقوس لا تختلف فى حقيقة الأمر عن طقوس الـ sympathetic magic. قبل الغروب بقليل تعد الأم فى القرية المصرية النار والبخور من «شبة وفسوخة» استعداداً لتبخير طفلها وإبعاد عين جارتها الشريرة عنه. بل إنها تقوم بقص قطعة ورق على شكل إنسان معتقدة أنها قد صنعت شبيهة لتلك الجارة. وفى الوقت الذى تبدأ فيه الأبخرة والروائح تتصاعد من النار تبدأ الأم فى وخز قصاصة الورق فى كل بقعة فيها. تفعل ذلك لأنها تعتقد أنها بهذا تعاقب جارتها الشريرة وعينها الحسود، إذ أن وخزات الابرة فى قصاصة الورق لابد ستؤذى الجارة الحقيقية التى تمثلها تلك القصاصة أصلا. ذلك هو السحر البدائى الذى عرفه الانسان منذ القدم: نفس المبدأ ونفس الاسلوب الذى يعتمد على وجود علاقة بين الشئ وشبيهه، وأن ما يحدث للشبيه أو الصورة يحدث أيضاً للأصل وفى نفس الوقت لأن بين الإثنين نوعاً من العلاقة الغامضة.

لنعد الآن مرة أخرى إلى الإنسان البدائى الذى ارتبط فكره الدينى بمفهوم بسيط عن الحياة كصراع دائم لايهدأ بين الخير والشر، صراع يود لو شارك هو فيه لينصر آله الخير. ومع وجود ذلك النوع من السحر البدائى توصل بعقله البسيط إلى اكتشاف الطريقة التى تمكنه من تحقيق ذلك: وهى تمثيل الصراع هنا على الأرض، حيث يقوم هو أو آخرون، بالتنكر فى ملابس الآلهة، وتمثيل ذلك الصراع الذى يحكم حياته، ثم بوضع نهاية ينتصر فيها الخير. قد ينتصر الشر فى البداية،

كـمـا حـدث فى أسطورة «إيزيس وأوزوريس» لكن الخـيـر لا يلبث أن يبعث من جديد لينتصر على الشر. وبتمثيل تلك المعركة فإن الإنسان البدائى كان يعتقد أنه يساعد فى تحقيق النصر النهائى لقوى الخير: ألا يعتقد بوجود علاقة بين الأشياء الأصلية أو الاشخاص وأشباههم! وأن ما يحدث بالنسبة للشبيه يحدث أيضاً للأصل! وحينما يمثل ذلك الصراع الذى ينتصر فيه الخير هنا على الأرض، فلا بد – من وجهة نظره – أن ينتصر الخير أيضاً فى عالم الغيبيات الذى لا يفهمه.

وارتبطت تلك المحاكاة للصراع الغيبى بفصل الربيع، فصل الخير والوفرة والخصب، فصل الحصاد حيث تحتفل الجماعة كلها بآله الخصب «**ديونيسيوس**» حينما كانت الجماعة تحتفل به فى موسم الحصاد، وتكون تلك الفقرة التى تحاكى الصراع الغيبى بين قوة الخير وقوة الشر من أهم فقرات المهرجان كل عام.

أليس ذلك عرضاً مسرحياً؟ ربما ينقصه الكثير حتى يصبح عرضاً مسرحياً بمعنى الكلمة، هذا صحيح، لأن قصة الصراع كانت تؤدى عن طريق الرقص والغناء أساساً. ومازال الشوط طويلا حتى يكتمل العرض المسرحى من كل جوانبه. لكن صحيح أيضاً أنه قد توفرت لنا حتى ذلك الوقت عدة عناصر جوهرية وهى «الحدوتة» والصراع، وفوق هذا كله عنصر التمثيل الذى لم يعد هناك شك فى وجوده وفى أهميته. لقد كان التمثيل موجوداً منذ البداية، منذ كان إنسان الكهف يقف أمام كهفه يحاكى قصة يومه. ولكن التمثيل فى المرحلة التى نتحدث عنها الآن لم يعد مجرد محاكاة وليدة لحظة

حماس، بل تمثيل مقصود يستدعى بعض الاستعداد على الأقل، يستدعى حتى التنكر ليظهر الممثل بصورة مقربة من الشخصية التى يحاكيها أو يمثلها، وكلنا يعرف كيف كان الممثل الذى يؤدى دور إله الخصب يرتدى لباساً يقربه من الماعز رمز الخصب، وهو ما سيفعله أيضاً أعضاء الكورس المشتركين فى الاحتفال: **إذاً فقد تحققت لنا حتى الآن ثلاثة عناصر أساسية هى التمثيل والحدوتة والصراع.**

لكن تلك النقلة الأخيرة التى حدثت ببداية تمثيل الصراع بين الخير والشر حققت أيضاً عنصراً جديداً، وهو الأداء العلنى أمام جمهور. وهو عنصر له أهميته. إذ أن المسرح يكون بهذا الشكل، ومنذ نشأته الأولى، فنا أدائياً أولا وأخيراً، وتلك حقيقةيتجاهلها بعض كتابنا المسرحيين الآن إما عن عدم معرفة أصلا لمقومات النص المسرحى بل إن بعض نقادنا يتجاهلون أيضاً هذا الجانب الحيوى فى تعريف النص المسرحى حينما يتصدون للدفاع عن نصوص أدبية لا تستطيع أن تجتاز اختبار خشبة المسرح. وقد ذهب البعض الآخر لاستخدام تسمية «مسرح الفكر» لهذا الغرض حتى يستطيعوا الدفاع عن نصوص تقرأ أفضل مما ترى، وهى تسمية توحى بأن هناك مسرحاً للفكر ومسرحاً لغير الفكر، بما فى ذلك من تجن واضح ومغالطة. لأن الحقيقة أن أى نص مسرحى لا يكتمل إلا بالأداء على خشبة مسرح وأمام جمهور. وكما شاهدنا فى رحلتنا مع تطور الفن المسرحى، لم يكن هناك نص مسرحى، بل أداء جماعى، أى أن الأداء فى الواقع سبق ظهور النص المكتوب أو المحفوظ بأجيال عدة.

المهم أنه رغم توفر هذه العناصر الثلاثة إلا أن الدراما كانت مازالت بعيدة عن الاكتمال، فما زال ينقصها الحوار والممثل. نعم الممثل. لقد تحدثنا عن التمثيل والمحاكاة، لكننا لم نقل شيئا عن الممثل، لأن الممثل بمفهومه الحقيقى لم يكن قد جاء إلى حيز الوجود بعد، فالتمثيل حتى تلك الفترة كان فنا جماعيا تؤديه مجموعة من الناس، أى أن الممثلين كانوا فى الواقع مجرد كورس أو جوقة. وهذا يفسر لماذا ظل الكورس يلعب دوراً أساسياً فى العرض المسرحى أجيالا طويلة ولم يختف فى الواقع إلا مع بداية الكوميديا الجديدة - إذا كان قد اختفى أصلا، فما زلنا حتى الآن نرى صوراً وأشكالا مختلفة لاستخدام الكورس بطرق غير مباشرة مثل الخطابات والتليفونات والخادمات، إلخ - **والمتتبع لتطور المسرح الإغريقى يكتشف أن هذا التطور يتمثل فى الابتعاد التدريجى عن الكورس وظهور الممثل. إذاً فما زال ينقصنا الديالوج والممثل.**

والواقع أنه حتى هذه المرحلة لم يكن المسرح الإغريقى قد توصل إلى أكثر مما توصل إليه المسرح الفرعونى فى مصر ممثلا فى أسطورة «إيزيس وأوزوريس» والمسرح الشامى ممثلا فى الأسطورة البابلية «عشتار وتموز»، فهناك الحدوته، وهناك عنصر التمثيل ثم هناك أيضا فكرة الصراع الدائم الذى لا ينتهى بين الخير والشر. لكن فى الوقت الذى توقف فيه المسرح فى الشرق عند هذه المرحلة استمر المسرح الإغريقى فى تطوره ليكمل العنصرين الناقصين وهما الممثل والديالوج. أى أن المسرح سواء فى الغرب أو فى الشرق قد تحقق له حتى هذه المرحلة أكثر من جانب أساسى فهناك عنصر التمثيل، وعنصر الملابس أو

الأزياء المسرحية والأقنعة، وهناك فكرة المسرح كمكان يجتمع فيه الناس ليشاهدوا عرضاً، وإن لم تكن خشبة المسرح ذاتها قد عرفت بعد، رغم وجودها تقريبا دون استخدام، وهى المنضدة الحجرية التى كان يتم فوقها ذبح الضحية تقرباً من وإرضاء لإله الخصب. لكن العرض كله كان يعتمد على الرقص والغناء كأداة للتعبير، وكانت الأغنية التى يؤديها الكورس فى بلاد اليونان تسمى الـ Dithyramb، ويقوم بأدائها قادة مجموعات الكورس الذين يرتدون أزياء معينة تتناسب مع مهرجان إله الخمر والإخصاب والوفرة، ديونيسيوس.

وفجأة تتحقق الخطوتان التاليتان مرة واحدة وعلى يد شخص واحد. ففى عام ٥٣٥ قبل الميلاد يقوم دكتاتور أثينا «بيزستراتوس» Pe-sistratus بدعوة مغنى ومخرج الدثيرامب الشهير «ثيسبيس Thespis» للإشراف على مهرجان إله الإخصاب والاشتراك فيه. وهنا يجب أن نتوقف قليلا عند ما حققه دكتاتو أثينا. فانطلاقاً من دافع سياسى محض حقق بيزستراتوس للمسرح الإغريقى وثبة قوية وسريعة. **لقد أراد أن يعادل قوة التيار الارستقراطى فى أثينا أو يكسر شوكته ليقدم للشعب اليونانى مجموعة من الصور البطولية المتباينة والتى تنتمى إلى أكثر من سلالة أو طبقة. وبهذا دفع بالمسرح الإغريقى خطوات كبيرة نحو الابتعاد عن الفكر البدائى الدينى والاقتراب من عالم يقدم أبطالا فى صورة بشر إلى حد كبير. وبهذا لم تعد المحاكاة مجرد تقليد أو تمثيل لقوى غيبية لا يعرف عنها الإنسان بتفكيره الساذج إلا القليل، بل انتقلت إلى عالم البشر على الأرض ومحاكاة أساطيرهم.**

المهم أنه فى ذلك العام بالذات حقق ثيسبيس قفزة كبيرة. فحينما بدأ المهرجان وبدأ الكورس إنشاده قفز المؤلف المخرج إلى المنضدة التى تذبح فوقها الضحية والموجودة وسط الدائرة تقريبا واستقل بجزء من الإنشاد، بل أنه بدأ يتبادل جملا من الدثيرامب مع بقية أعضاء الكورس. وبهذا استطاع، عن غير قصد، أن يقدم العنصرين الناقصين اللازمين لتطور الشكل الدرامى واكتماله. ففى انفصاله عن بقية الكورس واعتلائه مكانا مرتفعا نسبيا أصبح بذلك أول شخصية مسرحية أو أول ممثل فى تاريخ الحركة المسرحية. ثم بتبادله بعض المقاطع مع قادة مجموعات الكورس بين أخذ وعطاء أصبح أول من أدخل عنصر الحوار إلى الشكل الدرامى. إلى جانب هذا، فإنه باعتلائه تلك المنضدة قدم أيضا فكرة خشبة المسرح كمكان مرتفع، وإن كان المسرح الإغريقى فيما بع، حين يكتمل الشكل الدرامى ابتداء باسخيلوس، سوف يعود مرة أخرى إلى فكرة الساحة المستوية التى ترتفع أمامها مقاعد المتفرجين المنحوتة فى حضن الجبل. لكن فكرة خشبة المسرح إذاً قد عرفها الإنسان منذ أيام ثيبيس.

ماذا بقى للشكل الدرامى؟ لقد اكتملت جميع العناصر المكونة أو اللازمة لتكوين شكل درامى تتعاون فيه الحدوتة التى تصور صراعاً مع الممثل الذى يعتلى خشبة مرتفعة ليقدم عرضا يعتمد على الحوار أمام جمهور فى مكان عام. تتعاون جميعها لتقديم عرض مسرحى!! لقد بقى المؤلف العبقرى الذى يضع هذه العناصر معا ويصهرها حتى تصبح كلا لا يتجزأ. ويكون إسخيلوس هو أول من يحقق ذلك التكامل.

صحيح أنه ورث ذلك التراث بكل عيوبه ومثالبه، ورثه مثلا بممثل واحد أو شخصية واحدة، مما يجعله مضطراً إلى الاعتماد شبه الكلى على الكورس. وحتى حينما يقوم هو بإدخال الشخصية الثانية فى تاريخ الحركة المسرحية فإنه لا يستطيع الاستغناء عن الكورس الذى يجب أن يشارك في الأحداث ويعلق عليها فى نفس الوقت، إذ أنه يحقق له المرونة التى يحتاج إليها بسبب غياب العدد الكافى من الممثلين أو الشخصيات الدرامية فى النص الواحد. لكن الحقيقة أن الكورس يبقى عبئا ثقيلا على البناء الدرامى، عبئا يفسر إلى حد ما لماذا يحجم بعض الشباب عن قراءة الأدب المسرحى الإغريقى الأول، بل أن بعضهم، فى بداية اهتمامهم بالأدب المسرحى، وفى السن التى يفتقرون فيها إلى النضج الفنى أو الأدبى الكافى، لا يترددون فى إبداء تعجبهم حينما يسمعون من يكبرونهم سنا وخبرة يتحدثون عن المسرح الإغريقى بإعجاب واضح. فهم، بسبب افتقارهم إلى النضج، يعجزون فى البداية عن فهم سبب الإعجاب بنص مسرحى يعتمد فى معظمه على كورس يردد أو يسرد الجانب الأكبر من النص المسرحى.

وحتى حينما يضيف سوفوكل بعد ذلك الشخصية الثالثة للبناء الدرامى فإن ما يحدث هو أن اعتماد المؤلف على الكورس يقل نسبيا فقط، لأن الكورس يبقى ضرورة فنية أساسية فى البناء، ولا يتحقق الاستقلال الكامل عن الكورس إلا بعد أجيال فى أيام الكوميديا الجديدة على أيدى أناس مثل «مناندر» «وبلوتوس» «وتيرنس».

لكن ذلك الابتعاد عن الكورس والخروج عن التقسيم التقليدى حتى ذلك الوقت لكل من أجزاء الكوميديا والتراچيديا إلى أجزاء تعتمد فى تسميتها إلى حد كبير على دخول الكورس وتوقيته ثم على ما يقوله، صاحبه أيضا تصور آخر صحى وهو الابتعاد عن التيمات المأخوذة عن الأساطير اليونانية التى شاهدناها فى أعمال إسخيلوس وسوفوكل إلى تيمات أكثر واقعية ابتداء من أعمال يوروبيديس، الذى يمثل فى الواقع اتجاها جديداً نحو الواقعية. وحينما يعالج تيمات مأخوذة من الاساطير – وهو مايفعله بصفة دائمة، ولا يشذ فى ذلك عن إسخيلوس أوسوفوكل – فإنه ينزل بأبطاله الأسطوريين مثل أجاممنون ومنالوس وأورستيس والكترا إلى مستوى الواقع ليراهم المتفرجون من زاوية جديدة غير تلك التى توارثوها منذ أيام هوميروس، أى أنه فى الواقع يجردهم من مقومات البطولة الأسطورية ليكشف عن جوانب فى شخصياتهم تقربهم إلى البشر العاديين.

إذاً فقصة تطور الأدب المسرحى منذ اكتمل شكله على يد إسخيلوس هى فى الحقيقة قصة تغير مستمر للتوازن بين الكورس والممثلين إلى أن ترجح كفة الممثلين فى النهاية كما قلنا، وهى أيضا قصة الابتعاد عن التيمات الأسطورية التقليدية إلى أخرى أكثر واقعية. صحيح أن ذلك سوف يؤدى فى نهاية الأمر، وخاصة فى ميدان الكوميديا الرومانية، إلى قصص نمطية متكررة لا تختلف الواحدة منها عن الأخرى كثيراً، ولكنه قطعا تطور أساسى من الفكر الاسطورى والدينى إلى فكر ينقلنا إلى دنيا الواقع.

تلك هى العناصر الأساسية المكونة للبناء الدرامى، أردت أن نستخلصها معا عبر تلك النبذة التاريخية المبكرة حتى ننتقل بعد ذلك إلى مناقشة كل عنصر على حدة.

* * *

الفصل الثاني

الحدث الدرامى

أولا : الحدث والحدوتة

لا أعتقد أن هناك لفظة تعرضت لتفسيرات متباينة مثلما تعرضت له لفظة Plot من تفسيرات. وفى نفس الوقت فلا توجد لفظة يصعب تحديدها أو تعريفها مثل لفظة حدث أو action ، الأولى تعرضت لتفسيرات كثيرة متضاربة إلى الحد الذى جعل من الصعوبة بمكان تحديد معنى أو مدلول واضح لها، والثانية يندر التعرض لمحاولة تعريفها بطريقة توحى للمرء فى بعض الأحيان أن الجميع يتحاشون مجرد المحاولة. هناك من يقولون عن الأولى مثلا أنها الحبكة، ومن يقولون أنها القصة ذاتها أو الحدوتة، وهما تعريفان نشأ غالبيتنا عليهما أثناء المرحلة الجامعية من أساتذة الدراما والرواية ومن بعض القراءات المتناثرة هنا وهناك. ولكن أكثر التعريفات شططا هو الذى يخلط بين الكلمتين ويستخدم واحدة وهو يقصد الأخرى وبالعكس.

وفى رأيى أن سوء الفهم الأخير، وذلك الخلط الغريب الذى يقع فيه الكثيرون نشأ أصلا مع أرسطو لأنه يستخدم اللفظتين وكأن الواحدة منهما مرادفة للأخرى، أى أن الـ plot عنده هى الحدث والعكس

صحيح. ففى حديثه عن عناصر البناء الدرامى – التى يحددها على أنها ست عناصر أساسية – يقول أرسطو:

«إن أهم هذه العناصر الست هى الـ plot فالتراجيديا ليست محاكاة لأشخاص، بل محاكاة لأحداث، محاكاة للحياة؛ للسعادة والشقاء والسعادة والشقاء تأخذان شكل حدث، والهدف الذى يريد المؤلف تحقيقه هو نوع من النشاط وليس قيمة! صحيح أن لنا صفات معينة تتفق مع شخصياتنا، لكن مانفعله هو الذى يقرر سعادتنا أو تعاستنا. الممثلون إذن لا يقومون بالتمثيل بغية تصوير شخصية ما، أبدا، إنهم يقدمون الشخصية من أجل الحدث. والنتيجة هى أن غاية التراجيديا هى الحدث، أى الحدوتة fable أو الـ plot»[1].

فإذا أجلنا الحديث عن نظرية المحاكاة عند أرسطو مؤقتا، ثم العلاقة بين الشخصية والحدث وإذا كان الإنسان «يكون كذا لأنه يصبح كذا أو يصبح كذا لأن يكون كذا» كما يقول أرسطو فى عمل آخر، ثم ركزنا على النقطة التى تهمنا فى هذا الفصل اتضح لنا أن أرسطو يخلط بصورة لا تقبل الشك بين الحدث action والحدوتة fable والـ plot[2]. معنى ذلك أننا إذا أخذنا مسرحية **أوديب ملكا**، رائعة سوفوكل التى اعتمد عليها أرسطو اعتمادا كبيراً فى وضع نظريته وأفكاره عن فن التراجيديا، فإن القصة أو الحدوتة فى هذه المسرحية هى الحدث. ونفس

(١) أرسطو، كتاب الشعر، ترجمة جون وارنجتون (مكتبة أفرى مان: نيويورك، ١٩٦٩)، ص١٣.

(٢) لقد تحاشيت استخدام أية ترجمة للفظة plot حتى لا يتكرر الخطأ الناتج عن ترجمة غير دقيقة يكون مدلولها عادة بعيد عن المعنى الأصلى. «المؤلف».

الشئ ينطبق على مسرحية شكسبير **الملك لير**، وعلى **ماكبث وهاملت** ثم على **بيت الدمية** لإبسن **وبستان الكرز** لتشيكوف **وهنرى الرابع** لبيراندللوومئات الأمثلة الأخرى من روائع المسرح العالمى. فهل هذا صحيح؟

إن أى تحليل دقيق - أقول دقيق لأن الحد الفاصل بين الحدث والقصة قد يكون أرق من أن تدركه حاسة إنسان لا يتمتع بخبرة كافية، بل حساسية مفرطة فى تذوقه للأعمال الأدبية والفنية - لإحدى هذه المسرحيات التى ذكرتها سوف يثبت سوء الفهم فى ذلك الخلط الغريب بين الحدث والحدوتة. فلنأخذ مثلا **أوديب ملكا** كأنموذج لمناقشة الفارق بين الحدث والقصة أو الحدوتة. وهنا يجب أن نبدأ بسؤال بسيط وهو أين الحدوتة فى هذه المسرحية؟ الحدوتة كما أخذها سوفوكل من الأساطير الإغريقية أم الحدوتة بالطريقة والسياق اللتين قدمت بهما فى النص المسرحى؟ أيهما نقصد، قد تكون الإجابة على هذه التساؤلات أبسط مما نتصور وهى: أن ما يهمنا هو الحدوتة كما وردت فى المسرحية. حسنا، فليكن.

لو أخذنا أمثلة عشوائية من المسرح العالمى، أمثلة تضم الجيد وغير الجيد لا كتشفنا علاقة غريبة، وهى عدم التوازن الدائم بين حجم الحدوتة وحجم الحدث. ففى مسرحيات معينة يمكن سرد الحدوتة فى سطور قليلة لا أكثر ولا أقل. وهذا واضح تماما الوضوح فى مسرح تشيكوف مثلا حيث تنزوى الحدوتة المجردة إلى زاوية صغيرة غير هامة، ومع هذا تبقى المسرحية غنية بحدث فريد من نوعه، كما فى **بستان**

الكرز مثلا **والشقيقات الثلاث**، حيث يستطيع الإنسان أن يكتب صفحات عن الحدث في كل منهما. وفي مسرحيات أخرى قد نجد العكس، حيث تملأ الحدوتة صفحات وصفحات بينما قد لا يستغرق وصف الحدث سطوراً هزيلة. ولا أظن أن من العسير على القارئ أن يحدد أي المسرحيتين أو اللونين أولى بالاهتمام. ولو أن الحدث هو الحدوتة أو مرادف لها، كما تقول كلمات أرسطو، لكان الحدث في عالم تشيكوف حدثاً هزيلا ضعيفاً لا يستطيع أن يقف على قدميه، ولما كان باستطاعة مسرح تشيكوف أن يحقق ما حققه من نجاح. وهذا ما يثبت أن الحدث شيء والحدوتة شيء آخر تماماً.

لنعد الآن إلى **أوديب ملكا** لنرى الحدوتة التي تضمها المسرحية كما وردت في النص . إن هذه الحدوتة يمكن تلخيصها في هذه السطور: إن شيوخ طيبة يلجأون إلى ملكهم لينقذهم من الطاعون الذي تفشى في المدينة. ويرسل الملك إلى العرافة في دلفي ليسألها عن سبب ذلك البلاء، فيعود الرسول ليقول إن اللعنة التي حلت بالمدينة ترجع إلى وجود قاتل الملك لايوس طليقاً في المدينة دون عقاب. ويرسل الملك مرة أخرى في طلب العراف الأعمى تيريسياس ليسأله عن ذلك القاتل الطليق. وبعد شد وجذب يخبره قارئ الغيب بأنه هو القاتل بل أنه يدنس فراش أمه. ويحاول أوديب أن يثبت براءته فيرسل في طلب رجل من كورنث يتضح من كلامه أنه فعلا ليس من كورنث وأن مليكها الذي توفي منذ أيام ليس والده، وأنه هو الذي أنقذ حياته وحمله إلى بلاط كورنث بعد أن تسلمه من راع آخر من طيبة كان مكلفًا بقتله في الجبال وهو طفل. ويحضر الراعي الآخر يثبت صحة الرواية السابقة، وأن ذلك الطفل

فعلا هو ابن لايوس وجوكاستا، ملك وملكة طيبة، والده وزوجته وأمه فى نفس الوقت. إذاً فهو سبب ذلك الدنس الذى تقاسى المدينة بسببه ولابد من العقاب: يدخل إلى الكواليس ويفقأ عينيه بيديه ويخرج من المدينة منفيًا بإرادته. تلك هى الحدوتة أو القصة. ولكن هل هذا هو ما نسميه بالحدث؟

إن الفارق بين الاثنين كبير. إن شيوخ المدينة يتجهون إلى أوديب الملك طالبين منه التدخل لإنقاذ مدينتهم. هذا هو الجزء الأول أو الفقرة الأولى فقط فى الحدوتة. لكن لماذا يطلبون منه هو بالذات ذلك؟ وماذا باستطاعته أن يفعل؟ وهل يحملونه تلك المسئولية الضخمة، مسئولية إنقاذ المدينة من الطاعون لمجرد أنه ملك مسئول عن رعيته أم لأسباب أخرى؟ وهل باستطاعته أن يرفض أم لا؟ ما مدى حرية الحركة التى يتمتع بها؟ ثم هل باستطاعته حقًا أن ينقذ المدينة؟ كل تلك الأسئلة ليست واردة فى الفقرة الإخبارية البسيطة من القصة، لكن الإجابة عليها تكشف عن عناصر كامنة وراء ذلك الطلب البسيط فى مظهره، أى أن **الإجابة تكمن فيما وراء تلك الخطوط الظاهرة للقصة لتقدم لنا موقفًا محددًا لابد أن يتطور إلى شىء آخر ويحدد بتلقائية، من معطيات ذلك الموقف، الخطوات التى يستطيع أوديب أن يتخذها والتى سيتخذها بالفعل**: إن شيوخ المدينة يتقدمون بهذا الطلب إلى أوديب لابصفته ملك طيبة وسيدها، بل بصفته الرجل الذى سبق أن أنقذ مدينتهم من قبل حينما تعرض لحل لغز أبى الهول بعد وصوله إلى المدينة مباشرة. إذا فالإنسان الذى استطاع إنقاذ طيبة مرة يستطيع إنقاذها مرة أخرى، وليس باستطاعته فى الواقع الهروب من تلك المسئولية، لأن

قدرته على تحمل المسئولية فى الماضى من معطيات شخصيته وهى التى جعلت منه ماهو الآن، ملكاً على طيبة، أى أنه على حد قول أرسطو «صار كذا لأنه كذا» وليس العكس. تلك شخصيته. ثم ما الذى قذف به إلى هنا؟ لقد قذفت به إلى هنا محاولته الهروب من قدره، حينما علم أن هناك نبوءة معروفة عنه من قبل مولده، وأنه على أساسها سوف يقتل والده ويتزوج من أمه، لهذا هرب من كورنثا تاركا وراءه من ظنهما أباه وأمه. والمفارقة هنا أنه فى محاولته الهروب من قدره إنما يصبح بذلك أداة التنفيذ الطيعة فى يد القدر، لأنه يصل إلى طيبة لينفذ النبؤة التى حاول الهروب منها لهذا قتل أباه لايوس، ذلك الرجل العجوز المشاكس الذى التقى به عند مفترق الطرق خارج طيبة. ولماذا قتله؟ صدفة أم اختيارا؟ وهذا التساؤل بدوره يقودنا إلى مناقشة القدرية عند سوفوكل، وأن قتل الأب لا يعتبر هنا صدفة بالمعنى العامى البسيط، بل صدفة تجىء تعبيرا عن أحد مظاهر القدرية فى الفكر الإغريقى، إن لم تكن فى الواقع تعبيراً عن عقاب الآلهة لأوديب لأنه حاول الهروب من قدره بتركه لكورنثا[١].

لقد قتل أوديب أباه إذاً عن جهل بالحقيقة، تماماً كما تزوج من أمه جوكستا بعد ذلك عن جهل أيضا. لكن ذلك لا يعفيه من مسئولية الخطأ المأسوى، كما سبق أن أشرنا وكما سنتعرض له بالتفصيل فيما بعد. المهم أن أوديب لم يكن ليستطيع أن يرفض طلب شيوخ طيبة

---

(١) سوف نتعرض بالتفصيل فيما بعد، فى باب لاحق، لموضوع مسئولية البطل المأسوى عن مأساته ثم سقوطه ومدى مسئولية القدر بصوره المختلفة عن معاناة البطل ثم سقوطه.

وكان لابد أن يأخذ على عاتقة مسئولية إنقاذ المدينة من الخطر الجديد. تلك هى الحتمية الناجّة عن عاملين أساسيين يكمل كل منهما الآخر، الحتمية القدرية البحتة التى قدرت لأوديب كل تصرفاته ونهايته حتى قبل أن يولد، والحتمية الناجّة عن تكوين شخصية أوديب نفسه. فمع معطيات شخصية أوديب كان لابد أن يتصرف كما تصرف فى المسرحية تماما: أن يقتل أباه، وينجح فى حل اللغز، ويتزوج من أمه، ثم يتعرض الآن لإنقاذ طيبة مرة أخرى، ويصمم على الاستمرار فى محاولته لمعرفة الحقيقة حتى يكتشف فى النهاية أنه مصدر الدنس الذى تعاقب طيبة بسببه. هل يبدو ذلك شبيها بالملخص الذى سقناه للحدوتة منذ قليل؟ مرة أخرى أن الخيط الفاصل بين الاثنين، القصة والحدث، خيط دقيق رقيق، وإذا عجز المرء عن رؤية ذلك الخيط فربمايتسرع إلى القول بأنه لا فارق بين الاثنين، والحقيقة أن الفارق بينهما كبير جداً.

بل أننا لوركزنا على مشهد واحد من **أوديب ملكا** على سبيل المثال أيضًا لأدركنا الفارق بين الحدوتة والحدث الدرامى، ونقصد به ذلك المشهد الشهير الذى يمثل قمة فى فن الكتابة المسرحية، وهو اللقاء بين أوديب وتيريسياس[1]. فرغم أن الجزء الذى يتناوله ذلك المشهد من الحدوتة لايتعدى قول العراف الأعمى لأوديب أنه هو سبب تلوث المدينة لأنه هو قاتل لايوس، إلا أن المشهد الطويل زاخر بالحركة التى لا تهدأ والتى تعبر عن صراع من أمتع مراحل الصراع بين عقليتين عنيدتين

---

(١) أحب هنا أن أرجع القارىء إلى التحليل النقدى الرائع الذى قدمه فرانسيس فيرجسون فى كتاب The Idea Of a Theatre.

فى المسرحية، وهو فى الواقع أنموذج يحتذى به فى فن الكتابة المسرحية.

من ناحية الحدوتة فإن المشهد لا يقول الكثير إذًا رغم طوله الواضح، فإذا قبلنا تعريف أرسطو للحدث بأنه الحدوتة وخلطه بين الاثنين فإن المشهد يكون بهذا الشكل ركيكا مملا لأنه لا يقدم لنا الكثير. لكن الواقع غير ذلك تماما، فهذا المشهد بالذات غنى بالحدث الدرامى إلى أقصى الحدود لأنه يمثل أولا صراعا بين قمتين تتقاربان وتتباعدان طول الوقت لتقدما للمتفرج أفضل ما يمكن أن يبقيه فى مكانه مبهورا أثناء العرض. وهو تلك اللحظات الجميلة من التوتر. ماذا يقول المشهد فى جانبه القصصى؟ لا شىء تقريبا: فأوديب يطلب من العراف الأعمى أن يخبره عن سبب تلوث المدينة، وبعد تردد يخبره بما يريد وأنه هو السبب وراء تلوث المدينة. ولكن رؤية المشهد وهو يؤدى على خشبة المسرح، بل حتى مجرد قراءته، تقدم لنا صورة لتيار مستمر بين مد وجذر، لصراع درامى من الدرجة الأولى يبدأ هادئا بين إرادتين قويتين، ثم تبدأ الإرادتان فى الاقتراب فى مشاكسة خفيفة يفضل العراف أثناءها أن يهرب من المواجهة، لكن المواجهة لا تلبث أن تشتد حتى تصل إلى ذروة تنفجر فيها إرادة الأعمى، خاصة بعد أن يتهمه أوديب بالخيانة، فيفجر فى وجهه قنبلة الحقيقة. إن المشهد يبدأ بطلب مهذب من أوديب، لكن العراف الذى يعرف الحقيقة يطلب إعفاءه من هذه المهمة. ويصمم أوديب من ناحية ـ والعناد نقطة ضعفه التى تقاسم القدر مسئولية سقوطه ـ ويستمر العراف فى رفضه. ويركب أوديب رأسه، بل يبدأ فى مهاجمة تيريسياس الذى يستمر فى تراجعه إلى أن

يصعد الحاكم هجومه إلى درجة لا يقبلها العراف حينما يتهم بالخيانة فلا يجد بدأ من الهجوم هو الآخر، ويكون هجومه ساحقًا واضعًا نهاية للمشهد، إذ يخبره بالحقيقة وأنه هو نفسه قاتل أبيه. هل هذا هو ما يسميه أرسطو بالحدوتة؟

والواقع أن هذا الخلط الخاطىء بين الحدوتة والحدث الدرامى قد وقع فيه كثيرون، وخاصة من أتباع أرسطو وفلسفته فى وقت لم يكن أحد ليجرؤ على مناقشة أحد آرائه أو معارضته. فى مقال الشاعر والناقد الإنجليزى «جون دريدن» عن الشعر الدرامى[1] نرى أحد المشتركين فى مناقشة الشعر الدرامى أو الدراما الشعرية، وهو يوجينيوس (و **اسمه الحقيقى لوردهيرست) يهاجم المسرح قائلا:**

«لقد كان أحد الكتاب محقًا حينما علق قائلا إن التراجيديا عندهم (عند الإغريق) تدور دائمًا حول قصة مأخوذة من تاريخ طيبة أو طروادة، أو على الأقل عن شىء حدث فى هاتين الفترتين، وهى عادة قصة استهلكتها أقلام شعراء الملاحم... إلى درجة أن الجمهور كان يعرف القصة قبل ظهورها على خشبة المسرح. فكان الناس، بمجرد سماعهم اسم أوديب، يعرفون، كما يعرف الشاعر جيداً، أنه رجل قتل أباه خطأ، وارتكب الزنا مع أمه، كل ذلك قبل أن تبدأ المسرحية، وأنهم سوف يسمعون فى المسرحية عن

---

(١) كتبها دريدن عام ١٦٦٨.

وباء الطاعون المدمر، وعن العرافة، وعن شبح لايوس.
لا عجب إذاً أنهم كانو يجلسون وهم ينتظرون
الأحداث فى تثاؤب، إلى أن يظهر البطل وقد فقئت
عيناه ليقدم لهم أكثر من مائة بيت من الشعر يندب
فيها سوء حظه»[1].

وما يقوله لورد باك هيرست هنا ينطبق بلا استثناء على جميع التراجيديات الإغريقية والرومانية التى تأخذ مادتها من الأساطير، بل إنه ينطبق أيضا على أية مسرحية حديثة، تراجيدية أو كوميدية، يقرأها القارىء أو يشاهدها المشاهد أكثر من مرة. **أى أننا فى ضوء هذا الكلام لا نستطيع أن نستمتع بقراءة مسرحية أو مشاهدتها أكثر من مرة. لكن الواقع يثبت عكس ذلك تماما، فالإنسان يستطيع أن يكرر التجربة مع مسرحية جيدة أكثر من مرة ويستمتع بها فى كل مرة، إن لم يستمتع بها فى كل مرة جديدة يراها فيها أكثر من سابقتها، أما إذا حدث أن وجدنا متفرجا يجلس متثائبا فى حضور عمل مسرحى جيد، حديث أو قديم، لمجرد أنه شاهده من قبل فإن الخطأ هنا ليس فى النص المسرحى أو العرض بل فى المتفرج نفسه لأنه دخل صالة العرض متوقعا شيئا لا يستطيع فن المسرح أن يمده به وهو الإثارة السطحية الرخيصة. وبعبارة أخرى، إن عيب المتفرج المتثائب هنا أنه ينظر إلى المسرحية، إلى ذلك العمل الفنى الذى**

(1) W.J Bate, ed., Criticitm: The Major Texts, "Am Essay Of Dramatic Poesy", (N.Y., Harcourt Brace Inc.: 1970) P. 136.

تتكاتف جهود أكثر من جهة لإخراجه إلى حيز الوجود، ينظر إليها متوقعًا أن تقدم له ببساطة حدوتة ـ وما دام يعرف الحدوتة مسبقًا لأنه قرأ المسرحية أو شاهدها من قبل فلابد أن يتثاءب.

وهذا هو نفس الخطأ الذى وقع فيه ولىّ نعمة دريدن، باك هيرست، لأنه فى حكمه على المسرح الإغريقى بصفة عامة خلط بين الحدوتة والحدث، وهو، مرة أخرى، نفس الخطأ الذى وقع فيه أستاذهم جميعًا، وهو أرسطو.

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الحدث الدرامى هو الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة فى آخر العرض.

إذًا ما يتابعه المتفرج بعينه وأذنه فقط هو الحدوتة التى لا تحتاج إلى حساسية خاصة أو إمعان فكر لمتابعة دقائقها، فمتابعتها فى الواقع لاتحتاج إلا لبعض حواس الإنسان إلى جانب قدرة معينة ـ لا على الاستيعاب ـ بل على التخزين أو التذكر. أما ما نسميه بالحركة الداخلية فهو شىء وراء ما تدركه الحواس، شىء يحتاج إلى أكثر من مجرد الإدراك الحسى أو مجرد التخزين، بل يحتاج إلى قدرة على فهم ما يجرى وربطه بعضه ببعض حتى تكتمل الصورة فى النهاية، وهو ما نقصده بالمحصلة النهائية التى تأتى بعد المراحل المختلفة من التطور. بل أن خط التسلسل الزمنى للحدوتة قد يختلف أحيانًا فى العمل الفنى عن الخط غير المرئى لتطور الحدث. فقد يجىء الخط الزمنى لتوصيل الحدوتة مثلا خطا غير مستقيم لا يسير فى اتجاه واحد،

بل فى اتجاهين متضادين فى نفس الوقت مع الانطلاق من نقطة بداية واحدة، **كما فى أوديب ملكا**، أو كما فى رحلة **خارج السور** لرشاد رشدى، حيث يحدث نفس الشيء تقريبًا مع اختلاف التكنيك، حيث نرى تسلسل الأحداث يسير إلى الأمام والخلف معًا، أو إلى الأمام أحيانًا والخلف أحيانًا أخرى. وهو فى سيره الغريب هذا، إلى الأمام أو إلى الخلف، يضيف إلى إدراكنا ـ وليس إحساسنا ـ للخط الدرامى، أو تطور الحدث. فى مسرحية **رحلة خارج السور** مثلا نرى أمامنا قصتين أساسيتين تسيران فى اتجاهين متضادين منذ البداية، واحدة تتحرك فى اتجاه أمامى طول الوقت، وتتعقد فى تسلسل زمنى عادى وهى قصة فريد مع الكوبرى الذى أراد المهندس الفاسد الذى سبقه بناءه دون أساس متين، ثم تبليغه عن العوامات الفاسدة وما ينشأ عن ذلك من تطورات هى بمثابة الصدمات التى يفيق عليها فريد أو يجب أن يفيق عليها ويفقد بسببها براءته. ثم قصة عم كامل التى تسير فى اتجاه مضاد. فنحن نبدأ بحدوتة فريد من بدايتها فى الوقت الذى تبدأ فيه حدوتة عم كامل من نهايتها. وكلما زادت الحدوتة الخاصة بفريد ومشكلته مع العوامات الفاسدة تعقيداً كلما قل الغموض حول شخصية عم كامل وزوجته شهيرة التى انتحرت، وحصانه شهاب، إلى أن تلتقى القصتان فى نقطة واحدة لتصبحا متشابهتين تمامًا. إذاً فخط الحدوتة هنا يعتمد على خط أساسى يسير فى اتجاه معين، وخط آخر، من بين خطوط كثيرة، يسير فى اتجاه مضاد. لكن فهمنا للحدث الدرامى الذى تقدمه المسرحية كعمل فنى لا يسير أو يتطور بنفس الطريقة، فكل تعقيد فى قصة فريد، وكل انفراج أو إيضاح عن طريق الرجوع إلى الوراء فى قصة عم

كامل، يضيفان خطوة متطورة إلى إداركنا للحدث، الذى يعتبر ـ رغم الحدوتة الأصلية التى تحيط بها أكثر من حدوتة فرعية، تسير كل فى الاتجاه الخاص بها ـ حدثًا دراميًا واحدًا، واحدًا فقط ينجح المؤلف فى براعة فى إثرائه عن طريق أكثر من حدوتة.

بعد هذا كله لا أظن أن هناك شكا فى أن الحدوتة أو ما يسميها أرسطو بالـ Fable تارة وبالـ Plot تارة أخرى ليست هى الحدث. صحيح أن الحدوتة هى الإطار الذى ندرك عن طريقه الحدث الدرامى ونحس به. التعاون بين الاثنين موجود، بل أنه أساسى، لكن الخلط بين الاثنين خطأ واضح.

وإذا كانت الحدوتة كما قلنا هى الإطار الخارجى الذى يقدم لنا المؤلف عن طريقه الحدث الدرامى، فماذا يقدم لنا الحدث ذاته؟ وما هى طبيعته؟

وهنا نعود إلى أرسطو مرة أخرى، حيث ظهر أول مفهوم للفن باعتباره محاكاة، وهو المفهوم الذى تعرض أكثر من غيره لسوء الفهم المتعمد أحيانًا وغير المتعمد أحيانا أخرى. المهم أنه لم تثر قضية فنية من الجدل بقدر ما أثار قول أرسطو بأن الفن محاكاة. لكن ذلك ينقلنا إلى مرحلة جديدة تماما من هذه الدراسة، تحتاج إلى مناقشة نظرية المحاكاةوأبعادها ثم ننتقل عن طريقها إلى مفهوم البطل المأسوى كنموذج واضح لما يقصده أرسطو بالمحاكاة.

***

ثانيًا: الحدث والمحاكاة

لقد بدأ أرسطو **كتاب الشعر** تقريبًا بتعريف التراجيديا، فبعدفصلين قصيرين أحدهما مقدمة بسيطة عن الشعر، تعريفه وتقسيمه، والآخر عن أصل التراجيديا ومنشأها، انتقل إلى الفصل الثالث وهو بعنوان: التراجيديا. وقد استهل ذلك الحديث عن التراجيديا فى ذلك الفصل الذى يعتبر أهم فصول الكتاب على الإطلاق، استهله بتعريف التراجيديا. يقول مبتدئًا ذلك التعريف: «إن التراجيديا محاكاة لحدث ــ حدث جاد، ذى طول معين، وكامل فى حد ذاته.. الخ التعريف[1] وما يهمنا فى هذا التعريف مؤقتًا هو ذلك الجزء عن الحدث وعن المحاكاة. وفى مكان آخر من نفس الفصل يقول أرسطو مرة أخرى: «ليست المأساة محاكاة لأشخاص، بل للأحداث والحياة، للسعادة والشقاء»[2].

وأعتقد أن فى هذا ما يكفى مؤقتًا للدخول فى موضوعنا عن الحدث والمحاكاة. من هاتين الجملتين يتضح لنا أولا: أن أرسطو يرى التراجيديا ــ أو الفن بصفة عامة ــ باعتباره محاكاة، وثانيًا: أنه يؤكد أهمية

---

(١) أرسطو. كتاب الشعر. ص ١٢ .ترجمة المؤلف

(٢) نفس المصدر. ص ١٣ ترجمة المؤلف

الحدث، وإن كنا قد ناقشنا منذ قليل كيف يخلط أرسطو فى هذا المجال بين الحدوتة والحدث الدرامي. وهنا نواجه عدداً من التساؤلات التى لا يمكن الهروب منها. أى نوع من المحاكاة؟ هل يقصد أرسطو مثلا أن الفنان مجرد مقلد سلبى للطبيعة من حوله؟ وفى هذا التقليد، هل يضيف أم لا يضيف شيئًا؟ وهل تتعارض تلك النظرة مع النظرية الحديثة القائلة بأن الفن إبداع أو خلق جديد أم لا؟ هل معنى هذا، ببساطة شديدة، أن عمل الفنان الذى يقوم برسم لوحة لما يراه من «نافذة معينة مثلا لا يختلف عن عمل المصور الفوتوغرافى الذى يلتقط صورة لنفس المشهد؟

الواقع أن أرسطو يجيب على كل هذه التساؤلات فى أكثر من موضع، لا فى **كتاب الشعر** فقط، بل فى **البلاغة**، و**الميتافيزيقيا** و**السياسة** بطريقة لا تدع مجالا للشك فيما يقصده بالمحاكاة بالضبط. والدراسة الواعية لما قاله أرسطو فى أعماله تلك تقرب الشقة إلى حد كبير بين نظرية الإبداع الحديثة وبين المحاكاة تلك. قد تختلف النظريتان فى المنهج، وفى نظرة كل منها إلى وسائل الإبداع لكن الغريب أن أرسطو حينما يوضع فى مكانه الصحيح لا يختلف كثيراً فيما يقوله عن كثير من المحدثين الذين يعتقدون أن ما يقولونه جديد تماماً.

لنأخذ مثلا ما يقوله عن طبيعة الحدث الذى تحاكيه المأساة.

«يتضح مما سبق قوله أن وظيفة الشاعر ليست وصف ما حدث، بل ما يمكن أن يحدث، أى وصف الممكن على أساس أنه محتمل أو ضرورى»[٩].

---

(١) نفس المصدر السابق. ص١٧.

المحاكاة إذًا لا تعنى محاكاة الشيء كما حدث أو يحدث حرفيًا، بل تعنى محاكاة حدث من الممكن أن يحدث وقد لا يحدث على الإطلاق، لكن من المحتمل أن يحدث. إذًا فالمحاكاة عند أرسطو فى ضوء هذا الكلام لا تعنى محاكاة الواقع الحرفى أو الطبيعة بصورة سلبية. ماذا تعنى إذًا؟ وهل يغير حديث أرسطو عن المحتمل أو الممكن المفهوم التقليدى للمحاكاة؟

قبل الإجابة على هذا السؤال دعونا نقرأ ما يقوله أرسطو فى أماكن أخرى، فى كتاب **السياسة** مثلا حيث يقول «إن كل فن، وكل نظام تربوى يهدف إلى إكمال ما لم تكمله الطبيعة»[١٠] وفى كتاب **الطبيعة** يقول مرة أخرى: «إن الفن بصفة عامة إما يحاكى أعمال الطبيعة، أو يكمل ما فشلت الطبيعة فى إكماله»[١١].بل أنه يذهب إلى القول فى مكان آخر من **كتاب الشعر**:

> «إذا كان الخطأ يرجع إلى خطأ فى الاختيار ـ أى إذا قدم الفنان حصانًا وقد رفع رجليه البعيدتين (واحدة أمامية وواحدة خلفية) فى نفس الوقت ـ فإن الخطأ حينئذ لا يكون خطأ فى الشعر»

الصورة كما تبدو الآن من أقوال أرسطو أنه يرى المحاكاة على أنها محاكاة للمحتمل أو الممكن، لأن ما حدث أو يحدث من اختصاص

---

(١٠) Aristotle, Politics : **The Basic Works Of Aristotle**, ed Richard Mckeon (Random House, New York, 1941).Iv, P.17

(١١) Aristotle, Physics, Trans. & Introd.W.Charlton(The Clarendon Press: Oxford, 1970).P40

المؤرخ. أى أن الفارق بين ما يقوله الفنان وما يقوله المؤرخ هو أن المؤرخ يتناول الواقع، ويصور الوقائع التاريخية كما حدثت بالفعل ـ بالقدر الذى تسمح له به مصادره من تحرى الواقع ـ وليس له الحق فى تغيير أبسط التفاصيل. أما الفنان فليس من المفروض أن يحاكى الواقع من حوله. وقد رأينا أن أرسطو يقول: «إن الفنان يكمل ما تفشل الطبيعة فى إكماله» وأنه ينجح حيث يفشل الواقع. وفى المثال الذى يقدمه عن الحصان الذى يصوره الفنان ـ شاعراً كان أو رسامًا ـ وقد رفع رجليه البعيدتين فى نفس الوقت إيضاح لكل هذه الأفكار التى تصب فى فكرة احدة وهى **أن المحاكاة التى يقصدها أرسطو ليست إطلاقًا محاكاة النقل السلبى، بل هى الابداع الفنى ذاته إلى حد كبير. فلو نظرنا إلى صورة حصان وقد رفع رجليه البعيدتين فى آن واحد فإن حكمنا على الفنان الذى قدم تلك الصورة لابد وأن يكون حكمًا قاسيًا لو أننا فهمنا المحاكاة على أنها نقل حر فى سلبى للواقع، لأن مقاييس الواقع ومعاييره تحول دون رفع الحصان لرجليه البعيدتين فى نفس الوقت. لكن المهم أن أرسطو يقول أنه لو حدث هذا، أى لو شاهدنا صورة بهذا الشكل فليس العيب عيب العمل الفنى، بل العيب فى مكان آخر. وسواء استنتج البعض هنا أن أرسطو لا يفصل الفن عن الواقع فقط، بل يجعل للفن مكانة الأصل فى المقارنة بينه وبين الواقع، أى أن الواقع يقارن بالفن وليس العكس، وهو استنتاج قد يراه البعض وجيهًا ومنطقيًا، وسواء ذهب البعض إلى أبعد من ذلك بفصل الفن عن الواقع تمامًا وإلغاء المقارنة أساسًا، سواء هذا أو ذاك فإن ما يهمنا نحن هنا هو أن ما يقوله أرسطو يعنى صراحة أننا لا**

يجب أن نطبق مقاييس الواقع على العمل الفنى، لأن الفنان لا يخضع لهذه المقاييس، وإذا خرج عليها، كما فى حالة تصوير حصان قد رفع رجليه البعيدتين، فإن المهم أن يكون العمل عملا جيدًا بالمقاييس الفنية وحدها. وفى قول أرسطو بأن الفنان يكمل ما لم تكمله الطبيعة، أو أنه ينجح حيث يفشل الواقع ما يثبت، بما لا يدع مجالا للشك، بأن المحاكاة التى يقصدها أرسطو ليست هى المحاكاة السلبية العمياء. والفنان على هذا الأساس قد يقلد أو يحاكى أشياء لا وجود لها فى الواقع أو الطبيعة.

فإذا عدنا الآن إلى المقارنة التى أثارت التساؤلات عن الفارق بين منظر تلتقطه الكاميرا ونفس المنظر حينما تصوره فرشاة فنان فإننا نستطيع أن نقول ببساطة أن الفارق بين العملين الناتجين هو الفارق بين الفن وغير الفن. فالكاميرا أصدق المحاكين جميعًا لأنها لا تضيف ولا تحذف. لكن من المعروف أيضًا أن التصوير لا يعتبر فنًا إلا بالقدر الذى يظهره المصور فى استخدام زاوية دون أخرى وفى استغلال عناصر الضوء والظل، أو فى تركيب أكثر من لقطة لينتج بعض الأشكال التى يمكن أن تثير اهتمامنا وما شابه ذلك. لكن عمل الكاميرا ذاته – وليس عمل المصور – يبقى مثالا واضحًا للمحاكاة السلبية، لهذا فمهما بلغت دقته فإنه لا يصل إلى مستوى الواقع، فالواقع هو الأصل. فهل كان هذا ما قصده أرسطو؟

أظن أن الإجابة مرة أخرى لا تحتاج إلى براهين. يكفى أن يقوم الرسام مثلا بتغيير عدد الأشجار التى يراها من تلك النافذة، بالإضافة أو

الحذف، ليخرج من دائرة المحاكاة السلبية إلى دائرة الإبداع والابتكار. يكفيه أيضًا أن يغير موضع نافذة يراها فى المنزل المقابل لأنها كما هى فى الواقع تمثل اهتزازًا لميزان الصورة ككل. يكفيه هذا ليصبح فنانًا مبدعًا بالمفهوم الأرسطاطيلى. خلاصة القول أن الفنان فى الواقع قد يغير علاقات معينة ـ وهذا أقل ما نطالبه به ـ ليصبح الكل الذى يقدمه جديدًا، أو عملا فنيًا، وهو فى تغييره لتلك العلاقات فى الواقع إنما يفرض نمطًا معينًا على مادة ليست فى الواقع فنًا. أى أنه يفرض النظام على اللانظام.

ربما كانت المقتطفات التى سقناها للتدليل على ما قلناه عن المحاكاة حتى الآن مقتطفات عامة. فماذا يقّصد أرسطو مثلا بقوله: «إن كل فن يهدف إلى إكمال ما لم تكمله الطبيعة» ؟ أو «أنه يكمل ما فشلت الطبيعة فى إكماله ؟» الإجابة العامة أيضًا على هذا التساؤل هى أن الواقع الذى يحاكيه الفنان، فى مفهوم أرْسطو، ليس هو الواقع الذى نراه فى العمل الفنى، وأن الواقع الأصلى يتعرض فعلا للتغيير، أو بعبارة أخرى لو أن عصر أرسطو شهد التصوير الفوتوغرافى لقال ذلك المفكر بصراحة أن هذا ليس ما أقصده، بل أننى أقصد الرسم الذى يتعرض فيه الواقع المادى للتغيير ليخرج الفنان واقعًا جديدًا، لا يهم أن يكون جديدًا تمامًا، المهم أنه يختلف عن الأصل».

قد يقول قائل أن هذا مجرد افتراض وهمى، وإن هذه كلمات لم يقلها أرسطو بل مجرد استنتاج ربما يكون خاطئًا. لكن أرسطو فى الواقع يقول بأن الطبيعة التى يحاكيها الفنان تتعرض للتغيير، وأن الطبيعة التى

تظهر لنا فى عمل فنى شىء جديد تقريبًا. وهو لا يقول ذلك فى عبارات عامة كالتى سقناها، بل يقولها بتفصيل شديد فى حديثه فى كتاب **الشعر** عن الفارق بين التراجيديا والكوميديا، وبين البطل المأسوى والبطل الكوميدى. إنه يقول فى تعريف الكوميديا مثلا أنها محاكاة للبشر فى صورة أسوأ مما هم عليه فى الواقع، وأن البطل الكوميدى أقل من الرجل العادى. بينما يتحدث عن التراجيديا على أساس أنها تصور البشر بصورة أفضل مما هم عليه فى الواقع، وأن البطل المأسوى رجل أكبر حجمًا من الحياة. ولسنا هنا فى مجال الحديث عن الكوميديا والتراجيديا والفوارق بينهما. لكن ما يهمنا هنا هو مفهوم أرسطو عن البطل، وخاصة البطل الكوميدى وما يحدث له أثناء عملية الإبداع الفنى. إن الكوميديا فى نظر أرسطو تقوم على تقديم النقائص البشرية بصورة مضحكة دون أن تثير فى المتفرج إحساسًا بالألم، فهى لا تقدم مثلا بطلا كوميديًا يثير الضحك اعتمادًا على عيب خلقى، أو عاهة، لأنها فى تلك الحالة ستثير من الألم عند بعض المتفرجين بقدر ما تثير من ضحك عند البعض الآخر. ولكى تصور النقائص البشرية بطريقة تدفعنا إلى الضحك عليها، ثم إلى تلافى الوقوع فيها نحن أنفسنا بعد ذلك، فلابد من المبالغة. وهذا ما يقصده أرسطو حينما يقول بأن الكوميديا تحاكى بطلا أقل من الرجل العادى، بالمقارنة طبعًا بالبطل المأسوى الذى يرتفع فوق قامة الإنسان العادى **فكرة المبالغة فى تصوير الواقع ـ أو المحتمل بصورة أدق ـ هى أساس الكوميديا عند أرسطو، وعند غالبية كتاب الكوميديا حتى الآن. وهذا معناه ببساطة أن الكوميديا لا تصور الواقع كما هو، وأن الطبيعة البشرية بنقائصها**

الواقعية الموجودة بالفعل تتعرض لعملية تغيير أساسية عن طريق المبالغة.

وهذا في الواقع هو ما يقصده أشد المدافعين عن أرسطو وأكثرهم حماسًا لفكره وهو سير فيليب سيدنى، الذى يقول فى حديثه عن فكرة المحاكاة، وعلاقة الطبيعة كما تظهر فى العمل الفنى بالطبيعة حولنا، **إن أرسطو يجمع فى نظريته تلك بين المحاكاة بمعناها التقليدى وبين الإبداع الفنى الذى يقربه من الفكر الحديث. فالمحاكاة عند أرسطو محاكاة من حيث المنطلق، بمعنى أن الطبيعة البشرية مثلا كما هى موجودة هى نقطة البداية عند الفنان. هذا هو الحد الذى يجب أن نتوقف عنده فى قبولنا لفكرة المحاكاة، أما فيما وراء ذلك فالعمل الفنى يعتمد على التخيل وقدرة الفنان على الإبداع و«الابتكار» على حد قول سيدنى.**

والآن، وبعد ذلك الاستعراض السريع لنظرية المحاكاة، وعلاقتها بالحدث وتحديد مفهومها كما يقدمها أرسطو، لنعد الآن إلى الحدث الدرامى ذاته، لنستعرض معًا بقية مقوماته، خاصة بعد أن وضحنا فى الجزء الأول من هذا الفصل أن الحدث الدرامى ليس هو الحدوتة كما بدا لأرسطو. ومرة أخرى نجدنا مضطرين إلى العودة إلى تعريفه للمأساة. التراجيديا عند أرسطو كما قلنا من قبل «محاكاة لحدث، حدث جاد، ذى طول معين، وكامل فى حد ذاته».

لنقف الآن عند لفظة «جاد» هذه بعد أن فرغنا من مناقشة فكرة المحاكاة. ماذا يقصد أرسطو بالجدية هنا؟ هل ينطبق هذا الوصف مثلا

على شخصين، أحدهما راكب دراجة والآخر يسير فى الشارع، صدم الأول الثانى بدراجته عفواً فثار الثانى وصفعه على وجهه أمام المارة فأخرج الأول آلة حادة من جيبه وطعن بها الثانى طعنة أدت إلى نقله إلى أقرب مستشفى؟ أهذا هو ما يقصده أرسطو بالحدث الدرامى الجاد؟

قطعًا ليس هذا ما يقصده أرسطو بتاتاً. **فالموقف الذى قدمناه لا يحمل فى طياته أية إمكانيات درامية لأن تطور أحداثه، أولا، لا يتصف بالحتمية الأساسية لتطور الحدث الدرامى، ففى كل مرحلة من مراحل ذلك الموقف الذى انتهى بطعنه بآلة حادة كان يمكن أن يحدث شيء آخر أو أشياء أخرى كثيرة كلها معقولة ومقبولة.** كان من الممكن مثلا أن يعتذر راكب الدراجة وينتهى الأمر، وكان من الممكن بعد ذلك أيضًا. أن يعتذر الرجل الثانى بعد أن صفع راكب الدراجة وينتهى الأمر أيضًا وكان من الممكن أن يتدخل بعض المارة من «أولاد الحلال» ويضعوا نهاية للشجار قبل أن يصل إلى ما وصل إليه، وكان وكان... وكل هذا منطقى، لكنه ليس حتميًا. **أما تطورات الحدث الدرامى، فى مفهوم أرسطو أو غيره، فلابد أن تتسم بالحتمية التى تجعل أى تطور للموقف منذ بدايته هو التطور الوحيد المحتمل. هذا من ناحية.**

ومن ناحية ثانية فإن الحدث الدرامى لابد أن يكون جاداً بمعنى أن خطوات تطوره خطوات لا يمكن الرجوع فيها! وهنا تتضح العلاقة بين الحتمية التى تحدثنا عنها فى الفقرة السابقة وما نحن بصدده الآن. ويجب ألا ننسى أيضًا أننا نتحدث عن الحدث الدرامى

للتراجيديا وليس الكوميديا مثلا، فإذا كانت خطوات تطور الحدث الدرامي في التراجيديا لا يمكن الرجوع فيها فإن النتائج تصبح هي الأخرى خطيرة وحتمية، خاصة بعد أن يرتكب البطل المأسوى خطأه الأساسي، سواء فعل ذلك قبل بداية المسرحية كما في معظم مسرحيات أبسن أو فعل ذلك أمام أعيننا تقريبًا كما في ما كبث.

ما كبث مثلا، بارتكابه للخطأ المأسوى، يبدأ سلسلة من الأحداث التي لابد أن تنتهي بسقوطه هو، بل أن ارتكابه للخطأ المأسوى ذاته حتمي، على ضوء معطيات شخصيته في الفصل الأول من المسرحية، وبسبب نقطة الضعف الأساسية عنده وهي طموحه. وسواء تواجدت الساحرات أم لا فقد كان سيرتكب الخطأ المأسوى لا محالة لأن نقطة الضعف فيه هو، في داخله. وهذا ما يؤكده شكسبير بإعطائنا شخصيته ماكبث في وجود شخصية أخرى تفرض المقارنة بين الإثنين ونقصد بها شخصية بانكو الذى يحدد وجوده مدى مسئولية البطل. لقد تلقى بانكوهو الآخر نبوءة لا تقل أهمية وخطورة عن نبوءة ما كبث، ومع ذلك فإن رد فعله يختلف عن رد فعل صديقه لأنه في قرارة نفسه برىء من نقطة ضعف ماكبث وبعد ارتكاب الخطأ المأسوى بقتل الملك دنكان تتابع سلسلة من الأحداث بحتمية واضحة : فلابد أن يفكر الملك الجديد في تأمين عرشه على الأقل بقتل الرجل الذى سيصبح أبناءه ملوكًا، كما قالت الساحرات، فيقتل بانكو، أعز أصدقائه .. وينحدر ماكبث من إنسان حي الضمير تظهر له صورة الخنجر وهو في طريقه إلى غرفة الملك، ويعارض فكرة القتل بشدة في جدله مع زوجته، يتحول هذا الإنسان إلى إنسان آخر، إلى طاغية دموى لا يرحم، يقتل النساء

والأطفال ويحرق البيوت. لكن المهم أنه بقتله للملك قد هز، أو غير مؤقتًا، مفهوم التركيب الخاص للمجتمع الإنجليزى، ذلك المفهوم الذى توارثته انجلترا منذ الفتح النورماندى والذى يصور المجتمع باعتباره هرمًا يجلس على قمته الملك الذى يملك كل شيء ويحكم كل شيء.

جريمة ما كبث أنه هز ذلك النظام، حاول تغييره ونجح بالفعل، ولو مؤقتًا ذلك هو مكمن الجدية بالمفهوم الأرسطاطيلى. وفى محاولة التغيير تلك ارتكب خطأ لا يمكن الرجوع فيه أبدًا. أى أنه خلق حالة من الفوضى فى الأنظمة والقيم، ولا يمكن أن يعود النظام ويسود الهدوء إلا باستئصال عنصر الشغب تمامًا. وهذا ما يحدث لماكبث. من هنا تنبع الأهمية التى قد يتجاهلها بعض النقاد للمشاهد التى تلت قتل دنكان مباشرة، تلك المشاهد التى تصور الطبيعة فى حالة فوضى. فالرجل العجوز يتحدث إلى ابنه عن أصوات غريبة ظل يسمعها طوال الليل، وعن الإشاعات بأن الموتى قد خرجوا من قبورهم إلى الشوارع يتجولون فيها بأكفانهم، وعن خيول الملك المدربة التى بدأت تأكل بعضها البعض. لقد حدث شيء غير طبيعى، وهو مقتل ملك. ومن هنا تنبع أيضًا أهمية المشهد الأخير القصير فى المسرحية بالنسبة للحدث الدرامى كله فهو المشهد الذى يعود فيه النظام بعد استئصال عنصر الشغب.

وفى **رحلة خارج السور** نرى نفس مفهوم أرسطو عن الحدث الدرامى يطبقه وينفذه المؤلف ببراعة فائقة. **ففى الوقت الذى يكون فيه النظام الموجود قبل ارتكاب الخطأ المزسوى فى ماكبث نظامًا سليما**

يحاول البطل قلبه، نجد أن النظام قبل ارتكاب فريد للخطأ المأسوى في رحلة خارج السور نظام فاسد. ماكبث يرتكب الخطأ المأسوى حينما يهز النظام من أساسه فيسحقه ذلك النظام، وفريد يرتكب خطأه حينما يهز ذلك النظام الموجود في مجتمعه فيسحقه النظام أيضا، مع الفارق بين النظامين، فعنف التفسير المأسوى للحياة الحديثة في المجتمع المصرى في فترة ما من تاريخنا الحديث، عند رشاد رشدى، يكمن في أن النظام الذى يحاول فريد أن يهزه نظام فاسد من جذوره. ويرتكب فريد الخطأ الأساسى حينما يقرر عدم إكمال الكوبرى لأن أساسه فاسد والعوامات التى أقامها سلفه لا تصلح، ويكتمل الخطأ بإبلاغه عن ذلك المهندس السابق. صحيح أن الموقف في هذه المسرحية ملىء بإمكانيات الكوميديا، وهذا بالفعل ما حققه المؤلف في واحد من أجمل مشاهد الكوميديا في مسرحه، وهو اجتماع مجلس المهندسين. لكنه رغم ذلك، بل بسبب ذلك، يزداد عمقا مأسويا. فهذا المجتمع الفاسد هو الذى يسحق البطل في النهاية، تماما كما سحق عم كامل من قبل. وتصل المفارقة إلى ذروتها حينما يعود الهدوء إلى كل شىء في نهاية الرحلة، وكأنه لا أمل أن يرفع إنسان صوته أو رأسه في مواجهة ذلك الفساد الذى ينتصر.

ومن نفس هذا المفهوم أيضًا نستطيع أن نفهم لونًا رئيسيًا من ألوان الكوميديا. صحيح أن هناك كوميديا الأنماط البشرية عند بن جونسون، وكوميديا تشبهها إلى حد كبير ـ مع الفارق الواضح بالطبع ـ عند موليير، وهناك أيضًا الكوميديا التى تعتمد على التعقيدات المترتبة عن أخطاء غير مقصودة. لكن هناك كوميديا لا تندرج تحت أى من هذه

الأنماط، مثل **تاجر البندقية والليلة الثانية** عشر لشكسبير، وعدد كبير من الكوميديا الرومانية، وكلها يمكن تفسيرها باستخدام نفس المقارنة لتحديد الفارق بين الحدث الدرامى فى التراجيديا والكوميديا.

قلنا أن الخطأ المأسوى ينتج عنه إحداث فوضى شاملة فى النظام وهزه من الجذور، بالإضافة إلى أن الخطأ نفسه لا يمكن الرجوع فيه. **والكوميديا أيضًا، أو على الأقل هذا اللون منها، تصور الشخصية الكوميدية وهى ترتكب خطأ يهز النظام بدوره، ويقلب القيم رأسًا على عقب، مع فارق أساسى وهو أن الخطأ هنا شىء يمكن الرجوع فيه أو إصلاحه. فالخطأ فى الواقع ليس بالجدية الكافية، الجدية التى يقدمها أرسطو كإحدى الصفات الأساسية المميزة للحدث فى التراجيديا ثم. إن النتائج المترتبة على هذا الخطأ أيضًا ليست بالجدية الكافية، لأن النظام فى حقيقة الأمر لا يهتز، وتنتهى المشكلة بأن يلقن البطل الكوميدى أو الشخصية الكوميدية درسًا ليعود بعده إلى مكانه الصحيح فى البناء الهرمى فى المجتمع. هذا هو ما يحدث فى الليلة الثانية عشرة مثلا حيث يتصور مالفولويو الخادم أن سيدته قد وقعت فى حبه، بينما يقوم عدد من الشخصيات بتغذية هذا الوهم حتى تتزايد التعقيدات والمواقف المضحكة. وفى نهاية الأمر يلقن مالفولويو درسًا قاسيًا ويعود إلى مكانه.** أما فى المأساة فإن البطل الذى يتسم خطأه بالجدية، وتتسم النتائج المترتبة على هذا الخطأ بالجدية هى الأخرى فلا يمكن أن يعود البطل إلى مكانه فى البناء الاجتماعى، بل لابد من استئصاله تمامًا. أما فى الكوميديا فيكفى أن يلقن البطل درسًا ثم يعاد إلى مكانه لينتهى كل شىء بخير.

ثالثا: الحدث والبطل المأسوى

تحدثنا حتى الآن عن الحدث الدرامى والقصة، ثم عن الحدث الدرامى فى ضوء نظرية المحاكاة. وفى هذا الجزء عن الحدث نتحدث عنه من زاوية الخطأ المأسوى ومدى مسئولية البطل عن خطئه، وهو ماسيقودنا فى نهاية الأمر إلى الحديث عن البطل التراجيدى نفسه.

والواقع أن أرسطو، فى إصراره على تكملة ما بدأه سقراط أحيانا، وفى اختلافه معه أحيانا أخرى، يناقش الجوانب المختلفة للخطأ المأسوى، ومظاهره المتعددة، ومدى المسئولية التى يتحملها البطل فى إرتكابه لذلك الخطأ، ثم حدود المسئولية ذاتها ومدى حتميتها ومدى مايترتب على تلك المسئولية من معاناة سقوط. ورغم أن تعريفه للخطأ المأسوى وحديثه عنه يعتبر جزءا كان يجب أن يكون أساسيا فى كتاب الشعر، إلا أننا نجد أرسطو مرة أخرى قد أولى هذه النقطة ما تحتاجه من تفصيل ودراسة دقيقة فى أعمال أخرى غير كتاب **الشعر** مثل **الأخلاق والميتافيزيقيا**.

دعونا أولا نسوق أمثله مختلفة للخطأ بصفة عامة: رجل يسوق سيارته بسرعة معقولة. فجأة يقرر أحد المارة أن يعبر الطريق بصورة غير متوقعة

ودون أن يتأكد من خلو الشارع من السيارات، فيصدمه الرجل الأول بسيارته ويقتله.

ورجل آخر يقرر أن يتخلص من أحد أعدائه فيأخذ بندقيته ويذهب إلى نقطة يعرف أن عدوه يمر بها كل يوم فى ساعة محددة ويختبئ فى حقل أو خلف هضبة، ينتظر ساعة أو ساعتين أو ثلاثة وحينما يراه قادما على الطريق يصوب بندقيته بعناية شديدة ويضغط أصبعه على الزناد فى هدوء ليقتل خصمه ثم يعود إلى بيته.

وثالث يجد نفسه فجأة في شجار مع شخص ربما يعرفه منذ سنوات طويلة، تتطاير الكلمات الغاضبة من الطرفين، تزيد عن حدود اللائق، يشتد غضبه، يخرج مديته من جيبه ويطعن بها ذلك الرجل.

ثم آخر يجد نفسه عند مفترق طرق في شجار مع رجل عجوز مشاكس، فلا يطيق كبرياؤه مشاكسة العجوز، ويتسرع فى تهوره إلى قتل ذلك الرجل العجوز الذى يرفض أن يفسح له الطريق غير مدرك أنه قتل والده الذى لا يعرفه.

ورجل خامس تقابله بعض الساحرات أثناء عودته من ساحة المعركة وتخبرنه بأنه سيكون ملكا. فتبدأ تلك النبؤة من ناحية، ثم ضغط زوجته من ناحية أخرى، فى العمل على تغذية طموحه فيقرر قتل الملك ويعتلى العرش رغم أنه أول من يدرك أن هذا خطأ، لأن الرجل ضيفه ويستحق حمايته، ولأنه قريبه، ولأنه قد كرمه وشرفه، ثم لأنه ملك طيب يتحدث الجميع عن طيبته وعدله، ومع ذلك يحمل خنجره ويصعد إلى حيث يرقد صديقه ويقتله، ثم يتهم الوصيفين بالجريمة ويدبر ذلك بإحكام.

ثم آخر يجد أن العوامات التى أقيم عليها أساس الكوبرى الذى وجد نفسه فجأة مسئولا عن إكماله، يجدها عوامات فاسدة وأن الأساس لايصلح فيقرر إبلاغ السلطات المختصة رغم معرفته للفساد المتفشى بين هذه السلطات، ورغم التحذير الذى قدمه له أصدقاؤه. ومع ذلك يقرر أن يناطح بأمانته وبراءته فساد مجتمع بأسره ويبلغ عن الفساد.

تلك أنماط مختلفة للخطأ، لما يمكن أن يقع فيه البشر من أخطاء مأسوية، منها أخطاء ارتكبت عن غير قصد وعن جهل، ومنها أخطاء ارتكبت بقصد لكن عن جهل، ومنها أخطاء ارتكبت عن قصد وعن معرفة مسبقة بالنتائج، ومنها مجرد أخطاء حدثت صدفة، لهذا لا يمكن أن يقع مرتكبها تحت أية مسئولية جنائية أو أخلاقية.

والسائق الذى يفاجأ بالرجل الذى يعبر الشارع دون حذر خير مثال للنوع الأخير من الأخطاء، اللهم إلا إذا ثبت أن السائق إنسان متهور من عادته السرعة الزائدة عن الحد، عندئذ يصبح مسئولا عن خطئه أخلاقيا. قد يكون مسئولا أيضا مسئولية جنائية، ولكن ماتهمنا فى مناقشة الخطأ المأسوى هى المسئولية الأخلاقية فقط. وماذا عن بقية الأمثلة؟ ماذا عن الإنسان الذى يختار أن يؤذى إنسانا آخر عن قصد وتعمد، أو كما يقول القانون، مع سبق الإصرار؟ والآخر الذى يغلى دمه فى عروقه فيستل سكينا ويطعن بها إنسانا عرفه منذ سنوات فى لحظة غضب وتهور؟ والآخر الذى يدفعه تهوره إلى قتل رجل عجوز لا يعرف أنه والده؟ ثم ماذا عن ذلك الذى يقتل مليكه رغم معرفته للنتائج مقدما، ورغم احتجاجات ضميره؟ وماذا أيضا عن ذلك المثالى وسط

مجتمع فاسد يحاول هو بمفرده أن يصلحه فيناطحه بمثاليته رغم أنه يعرف أن مصيره فى النهاية سيكون مثل مصير عم كامل فى رحلة خارج السور؟

الواقع أن أرسطو يجيب على كل تلك التساؤلات فى مناقشته للخطأ المأسوى، ومدى المسئولية الأخلاقية فى ارتكابه، ثم مدى صلاحية كل نمط ليكون خطأ مأسويا فى عمل فنى.

إن الكلمة التى يستخدمها أرسطو هى لفظة «hamartia» بالإغريقية. واللفظة فى الواقع ترد فى الفكر الإغريقى، سواء عند سقراط أو أرسطو، لتغطى عددا من الأخطاء التى يمكن اعتبارها أخطاء مأسوية بطرق مختلفة، أى أن تفسيراتها تتعدد وإن كانت كلها تلتقى عند المعنى اللغوى للفظة وهو «عدم النجاح فى إصابة الهدف». وعلى هذا الأساس هناك من يرون أن كلمة «hamartia» تعنى «الفعل الذى يستوجب العقاب من الناحية الأخلاقية». هناك من يرون أن اللفظة فى الواقع تندرج تحت لفظة أوسع مدلولا، وهى لفظة القدرية التى تعتبر مسئولة عن معاناة الإنسان وآلامه. ثم أنها تكتسب معنى آخر إذا انتقلنا إلى ميدان الدين، فهى تعنى بالإغريقية «خطيئة».

لكن الدراسة الواعية للمسرح الإغريقى تؤدى إلى نتيجة واحدة لا يكاد يختلف عليها اثنان، وهى أن اللفظة فى الواقع تعنى ضعفا أساسيا فى شخصية الإنسان يستحق عليه العقاب.

أى أن اللفظة بهذا الشكل، ورغم تعدد التفسيرات، لا تثير الكثير من الجدل لأن كل التفسيرات فى الواقع تلتقى فى مصب واحد، وهو

الاتفاق على أنها خطأ من نوع ما. أما التفاوت فيحدث حينما ننتقل إلى تحديد طبيعة ذلك الخطأ ومدى المسئولية عنه. هل الخطأ الناتج عن صدفة خطأ؟ وهل الخطأ الناتج عن جهل كالخطأ عن الناتج علم واختيار؟

لكى يكون البطل المأسوى مسئولا مسئولية كاملة أخلاقيا يجب عليه أن يعلم مقدما بطبيعة ما هو مقدم عليه وعواقبه، شريطة أن لا يكون خطأه من النوع الذى يندرج تحت طبيعة الشر المطلق أو الشر للشر، مثل المجرم الذى يتربص لعدوه فى الطريق وينتظره لمجرد التخلص منه، فهذا قاتل محترف، سواء كانت تلك أول جريمة له أو عاشر جريمة. لهذا لا يمكن أن يثير فينا سقوطه فى النهاية أية مشاعر تعاطف، وهو شرط يؤكده أرسطو كواحد من شروط تكوين شخصية البطل المأسوى. الخطأ الذى يندرج تحت باب الخطأ المأسوى رغم علم البطل بطبيعته وعواقبه مقدما هو الخطأ الناتج عن ضعف بشرى فى الشخص، ونقصد بلفظة بشرى هنا أنه يتشابه فى وجود نقطة الضعف تلك مع بقية البشر، فلكل منا نقطة ضعفه كإنسان، لآن الكمال لا يوجد على الأرض. وربما يكون هذا أحد أوجه التشابه بين التراجيديا والكوميديا. ماكبث مثلا يقتل الملك دنكان لأنه طموح أكثر من اللازم، وأرباجون بخيل أكثر من اللازم فى مسرحية موليير **البخيل**. المهم أن نقطة الضعف تلك قد تكون هى الطموح الزائد كما فى ماكبث أو المثالية فى عصر بعيد عن المثالية فى أكثر من مسرحية من مسرحيات أبسن، وكما فى رحلة خارج السور لرشاد رشدى. أو سرعة الغضب كما فى أوديب ملكاً، بل أن أرسطو يذهب إلى حد القول بوجود علاقة بين الحالات العاطفية والرغبات وبين التصرفات البدينة إلى حد كبير:

> تلك هى حال البشر تحت تأثير العاطفة، لأن من الواضح أن ثورات الغضب والشهوات الجنسية والعواطف الأخرى المماثلة تغير فعلا الحالة البدنية، بل أنها عند بعض الناس قد تؤدى إلى نوبات الجنون. من الواضح إذا أن الإنسان وهو فى حالة غضب يشبه رجلا نائما أو مجنونا أو سكرانا(١٢).

وهذا يفسر الفارق بين خطأ يرتكب عن علم مسبق بالنتائج نتيجة لطبيعة شريرة فى مرتكبها، وبين خطأ يرتكبه رجل، إنسان مثل كل الناس، نتيجة لحظة ضعف بشرية. الفارق الأساسى بين الإثنين كما سبق أن قلت هو أننا لا يمكن أن نتعاطف مع الأول، وأن العقاب أو السقوط مهما بلغت قسوته شئ يستحقه. لأنه مجرد مجرم يلقى ما يستحقه من عقاب. أما فى حالة البطل المأسوى فإننا نتعاطف معه فى سقوطه لأكثر من سبب، أولها أنه إنسان مثلنا، ارتكب خطأ فى لحظة ضعف قد يمر بها أى إنسان. لهذا نحس بضخامة العقاب وقسوته حينما يجئ فى النهاية بصرف النظر عن جسامة الخطأ الذى ارتكبه. وهناك سبب آخر. هو أن البطل المأسوى يدرك منذ اللحظة التى يرتكب فيها خطأه أن العقاب أو السقوط أمر لا مفر منه. ذلك الإدراك من جانبه، بعكس المجرم المحترف مثلا، هو الذى يثير فينا إحساسا بالشفقة،

---

(١٢) Aristole, Nicomachean Ethics: The Oxford Translation of Aristotle (Oxford: 1931), VII, P. 3. ترجمة المؤلف

ففى اللحظة التى ينتهى فيها ماكبث من قتل الملك يخيل إليه أنه سمع صوتا يقول له أن النوم قد هجره إلى الأبد. وحينما تبدأ سلسلة الجرائم الحتمية التى حركتها الجريمة الأولى لا ينسى ما كبث لحظة واحدة خطأه ومسئوليته الأخلاقية، بل إنه يدرك فى إحدى اللحظات أنه قطع فى طريق الدم مرحلة يتساوى عندها الرجوع والاستمرار، فطريق الدم لابد أن يستمر حتى النهاية، وهكذا يتحول إلى طاغية. ولكن ذلك الإدراك من جانبه لمسئوليته الأخلاقية هو الذى يثير فينا الإحساس بالشفقة.

لكن أرسطو فى حديثه عن ذلك النوع من الأخطاء المأسوية لا ينسى أن يؤكد نقطة أخرى، وهى نقطة أو عنصر المفاجأة التى تكمن فى التحول أو الانقلاب، لأن الأحداث إذا كانت تسير بطريقة آلية تؤدى فى النهاية بصورة حتمية إلى سقوط البطل مما يستبعد إلى حد كبير عنصر التعاطف واحتمالاته، إذا أن البطل بهذه الصورة، أى فى حالة انعدام عنصر المفاجأة، لا يصبح مختلفا كثيرا عن المجرم العادى الذى لابد أن يلقى عقابه طال الزمن أم قصر.

وهذا ينقلنا إلى النوع الثانى من الأخطاء المأسوية، وهو فى الواقع النوع الأكثر إثارة للجدل، ونقصد به الخطأ الناتج عن جهل أو غير إدراك. لقد قتل أوديب والده عند مفترق الطرق دون أن يعرف أنه والده، وتزوج أمه بعد ذلك دون أن يعرف أنها أمه، فما هو نصيبه من المسئولية؟ وهل يتساوى فى هذا مع سائق فوجئ بطفل يعبر الشارع بسرعة فلم يستطع تفاديه وقتله بسيارته؟ أو عامل بناء أسقط من يده

قالب طوب أو حجراً من طابق مرتفع فسقط فوق أحد المارة وقتله؟ إن القاتل فى الحالتين الأخيرتين تبرأ ساحته لأن المسئولية الجنائية والأخلاقية غير موجودة. فهل نستطيع أن نقول نفس الشئ عن أوديب؟.. صحيح أن السائق والبناء يتساويان مع أوديب فى عدم علمهما، أو عدم إدراكهما لما يفعلان. ولكن المسئولية الأخلاقية إذا كانت منفية فى الحالة الأولى فإنها لاتنتفى فى الحالة الثانية. **فأوديب، رغم عدم معرفته أن ذلك الرجل العجوز هو والده لايوس، إلا أنه يتحمل جزءاً كبيراً أو معقولا من المسئولية، لأن الخطأ فى الواقع، رغم ارتباطه بالجهل، ينبع من داخل أوديب إلى حد كبير، أو يحدث نتيجة نقطة ضعف فى شخصيته. ونقطة الضعف فى شخصية أوديب هى إندفاعه وتهوره وعناده.** تلك خصائص تصور جانباً أساسياً من شخصيته منذ البداية حتى النهاية. منذ يثور بسرعة ويتهور إلى حد قتل الرجل العجوز عند مفترق الطرق بسبب شجار حول سبب تافه، وهو نفس التهور ونفس العناد اللذين يظهران فى إصراره على معرفة الحقيقة رغم تحذير زوجته ـ أمه ـ له، ثم رغم تحذير قارئ الغيب الأعمى تيريسياس، وهو يستمر فى ذلك العناد والتهور حتى يكتشف أنه فعل كذا وكذا فيعاقب نفسه.

والواقع أن أرسطو يتحدث عن الفوارق بين هذه الأنماط من الأخطاء فى كتاب الأخلاق، فيحددها بإيجاز واقتصاد قائلا:

«حينما لايتعارض الخطأ مع التوقعات المعقولة، لكنه لاينبع عن شر متأصل فهو مجرد خطأ (لأن الإنسان يرتكب خطأ يحاسب عليه

حينما يبدأ الخطأ أصلا من داخله، لكنه يصبح ضحية للصدفة حينما يكون المنبع خارجه). وحينما يتصرف الإنسان عن معرفة مسبقة لكن دون تخطيط مسبق فإن مايفعله يعتبر ظلماً، مثل التصرفات الناتجة عن الغضب أو العواطف الأخرى الضرورية أو الطبيعية فى الإنسان، لأن الناس حينما يأتون هذه التصرفات الضارة أو الخاطئة، يتصرفون بطريقة تنم عن الظلم، وتكون تصرفاتهم ظالمة، لكنى هذا لايعنى أن مرتكب الخطأ ظالم أو شرير، لأن الضرر الذى يلحقه لا ينبع من رذيلة. أما حينما يتصرف الإنسان عن اختيار وتعمد فهو رجل ظالم شرير [١٣].

والواقع أن أوديب أبرز مثال للنوع الأول من الأخطاء التى يعددها أرسطو فى الفقرة السابقة. فهو خطأ لاينم عن شر متأصل. ولكن النقطة التى تثير الجدل حقاً هى مدى مسئوليته الأخلاقية عن ذلك. وقد ذكرنا منذ قليل أن خطأ أوديب ينبع من داخله إلى حد كبير، ولكن ماذا عن القدرية التى تلعب دوراً كبيراً فى المسرح الإغريقى؟ أو عن دور عالم الغيبيات ممثلا فى الظواهر الخارقة للطبيعة وقوانيتها كما فى مسرحيات شكسبير: الساحرات فى ماكبث، شبح الأب فى هاملت، العراف فى يوليوس قيصر، ثم شبح قيصر فيما بعد فى نفس المسرحية؟

فى أوديب ملكاً بالذات تلعب القدرية دوراً بارزاً، فأوديب مقدر له أن يفعل مافعل حتى قبل أن يولد، لأن بيت لابداكاس جميعه، وكل

---

(١٣) أرسطو، الأخلاق «الطبعة السابقة لأعماله»، ص ٨. ترجمة المؤلف.

سلالته يعيش تحت لعنة قديمة لم يحن الوقت بعد لإنهائها. وإذا كان هذا صحيحاً، فهل معنى ذلك أن تنتفى مسئولية البطل عن أفعاله أو عن خطئه بالذات؟ ثم إذا كنا سنتفق مع هذا الرأى فلم العذاب والعقاب والمعاناة عن أفعال ليس أوديب مسئولا عنها؟.. ونفس الشئ ينطبق على أجا ممنون فى الجزء الأول من ثلاثية ايسخيلوس، فالآلهة هى التى طالبت بضحية لتهدئة البحر الغاضب حتى تستطيع الحملة الإبحار إلى طروادة، لهذا كان على أجا ممنون بصفته قائداً للحملة أن يضحى بابنته إيفجينيا لتهدئة العاصفة. لماذا إذاً تثور زوجته وتقتله بعد عودته بعد ذلك بعشر سنوات عقاباً لذنب لم يكن له الخيار فى ارتكابه، ذنب تكون هى أول من تعترف بأنه فى ارتكابه له كان الأداة المنفذة لإرادة القدر؟ بل إن من أجمل مشاهد المسرحية كلها وأكثرها تأثيراً ذلك المشهد الذى تخرج فيه كليتمنيسترا لتواجه مجموعة الكورس بعد أن أجهزت على زوجها فى الحمام، فهى تعترف فى أجمل أبيات المسرحية بأنهاهى أيضا بريئة من دم زوجها، وأنها إنما كانت تنفذ إرادة القدر، لأنها مجرد حلقة فى سلسلة طويلة بدأت باللعنة على بيت لابداكاس، وأنها بهذا تعترف صراحة بأنه سيأتى اليوم الذى يجئ فيه من سيقتلها هى الأخرى كحلقة أخرى فى سلسلة الدم المقدرة على هذا البيت.

وإذا انتقلنا عبر التاريخ يمكن أن نثير نفس التساؤلات عن الدور الذى يقوم به عالم الغيبيات ممثلا فى الساحرات الثلاثة فى ماكبث. ألا تعتبر الساحرات الثلاثة مسئولات إلى حد كبير عن الخطأ الذى يرتكبه ماكبث بعد ذلك بقليل بقتله للملك دنكان؟ ألم تبشرنه بالعرش فى أول لقاء، ثم ألم تقدمن له الإحساس بالأمان فيما بعد،

بعد أن أصبح ملكاً دموياً يقتل كما يشاء حينما قلن له أنه لن يقتل إلا إذا تحركت الغابة، وأن نهايته لن تجئ على يد إنسان ولد من رحم أمه؟.

لو أخذنا هذه المسرحيات الثلاثة كأمثلة واضحة للقدرية أو للقوى الغيبية وسلمنا بأن الإجابة عن هذه التساؤلات السابقة هي نعم، أى أن القدرية مسئولة مسئولية كاملة، أو شبه كاملة عن أخطاء أبطالها فإن معنى ذلك أن ثمة شئ خطأ فى هذه الأعمال التى يسلم الجميع بأنها قطع فنية تمثل قمماً للشكل الدرامى. وإذا كان الأمر كذلك، وأنه لا اختلاف على دقة البناء فى مسرحية مثل **ماكبث** أو **أوديب ملكاً** فلابد أن الخطأ يكمن فى فهمنا لهذه الأعمال وليس فى الأعمال نفسها. لكن تلك إجابة عامة تعتمد على المنطق فقط، وما أكثر ماتكون النتائج المنطقية، رغم حتميتها، خداعة.

إذاً فلنعد للنصوص ذاتها بصفتها المرجع الأول والأخير للحكم. فى **أجا ممنون** مثلا نجد إيسخيلوس يحدد مسئولية البطل عن خطئه بأكثر من طريقة. هناك أولا مشهد الاستقبال الرائع الذى تعده الزوجة لاستقبال الزوج بعد عودته مظفراً من حرب طرواده، والسجادة الحمراء التى تبسطها تحت قدميه منذ يغادر عربته الحربية حتى يصل إلى الحمام فى الداخل حيث تقتله. إن ذلك المشهد يؤكد بطريقة لاتدع مجالا للتخمين أو الحدس أن الخطأ ينبع إلى حد كبير من داخل البطل نفسه، لأنه يعانى من نقطة ضعف أساسية يؤكدها الفكر الإغريقى ويركز على خطورتها وهى الغرور، أو مايسمونه باك "Hubris". الزوجة تعرف نقطة

الضعف عند زوجها، وتغذيها بهذا الاستقبال الحافل. هذا من ناحية.

ولكن مسئوليته عن خطئه لاتقف عند هذا الحد، فليس السبب فى سقوطه هو قتله لابنته إفيجينيا تنفيذاً لإرادة القدر، ليس هذا هو السبب الوحيد. فهناك سبب آخر وهو أنه حينما عاد إلى زوجته بعد غيبة دامت عشرة سنوات عاد ومعه عشيقة هى كاسندرا شقيقة باريس (١٤)، وهذا شئ يلام عليه هو أكثر من أى عامل آخر.

أما السبب الثالث فيكمن فى النص ككل واللغة التى كتب بها، أو على الأصح، نوعية الصور البديعية التى ركز عليها إيسخيلوس. والواقع أن هذا جانب يغفله كثير من النقاد رغم أهميته، فالصور الغالبة على المسرحية هى صورة الحيوان فى أقصى درجات حيوانيته، وصورة أخرى هى صورة الشبكة التى ألقت بها الزوجة مع عشيقها فوق زوجها قبل أن تبدأ فى طعنه. الصورة الأولى ترمز إلى الجانب البهيمى فى الإنسان، إلى نقطة ضعف غريزية فى الإنسان حينما يستسلم لغرائز الشر فى داخله، حينما لايفكر بعقله، بل بغرائزه المجردة. والصورة الثانية وهى الشبكة تؤكد ذلك، وهى صورة الخداع المتأصل فى الإنسان. **فهل بعد هذا كله نستطيع أن نلوم القدر وحده على مأساة أجا ممنون؟ وهل نستطيع أن نبرئ ساحته كبطل مأسوى مسئول إلى حد كبير عن خطئه ثم سقوطه؟**

نفس القول ينطبق على ماكبث كبطل سوى. فبالرغم من وجود الساحرات الثلاثة وظهورهن أكثر من مرة فإن شكسبير يؤكد مسئولية

(١٤) يحاول بعض النقاد التقليل من أهمية ذلك الدافع باعتبار أن اتخاذ عشيقة كان شيئاً عادياً فى ذلك الوقت.

البطل مسئولية كاملة عن خطئه. والواقع أن تلك المسرحية بالذات بين كل ماكتب هذا المؤلف الشهير تمثل أفضل ماكتبه من ناحية الشكل الدرامى، فليس فيها مشهد واحد لايخدم الهدف العام للنص ككل، وليست فيها شخصية واحدة لاتساهم فى تحريك الحدث خطوة إلى الأمام، وهى بحق أكثر أعماله إحكاماً. ففى اللقاء الأول لماكبث مع الساحرات يتعمد شكسبير أن يكون قائد آخر وهو بانكو موجوداً على المسرح ليبرز الفارق بين رد الفعل عند كل منهما. **وما على القارئ إلا أن يقرأ هذا المشهد بإمعان ليرى كيف يحمل المؤلف البطل مسئولية خطئه فيما بعد، تلك المسئولية التى يؤكدها خطاب ماكبث لزوجته قبل وصوله ثم تعليقها على شخصية زوجها بطريقة لاتترك مجالا للشك فى أنهما قد فكرا فى هذا الأمر من قبل، أى قبل لقاء الساحرات. وبعد إرتكاب الخطأ وقتل الملك ثم بداية السقوط الذى ينتهى فى النهاية بانتحار الزوجة وقتل البطل لايفكر ماكبث فى كل منولوجاته الأساسية فى إلقاء اللوم على الساحرات. وهو حينما يفعل ذلك قبل النهاية بلحظات حينما يكتشف أن خصمه ماكدوف لم يولد فعلا من رحم أمه التى شقوا بطنها لإخراجه يلعن الساحرات ويلقى عليهن التبعة، لاتبعة خطئه الأساسى، بل تبعة سوء فهمه لكلماتهن. والبطل أول من يدرك طبيعة خطئه قبل أن يرتكبه وطبيعة العواقب بعد ذلك. والنتيجة الواضحة أننا، بهذا المعطيات عن شخصية ماكبث، وهذه المعطيات عن الموقف فى بداية المسرحية نشعر أن البطل كان سيرتكب نفس الخطأ حتى ولو لم تتواجد الساحرات.**

وحينما يتغير مفهوم القدرية وعالم الغيبيات فى العصر الحديث، بعد نظريات فرويد وتفسيراته النفسية، وبعد النظريات الجديدة فى علم الأحياء وفى علم الإنثروبولوجيا، وتصبح الصورة الجديدة، كما هى عند أبسن مثلا، تركيبة من الظروف والوراثة فإن البطل يظل بصورة أساسية مسئولا عن خطئه أو مأساته. فإذا كان وجود شخصية كشخصية دكتور رانك فى مسرحية **بيت الدمية** لأبسن يؤكد خيطاً فى الشخصية الاسياسية وهى نورا، ونقصد به عامل الوراثة حينما نرى دكتور رانك يقاسى من مرض سيقضى عليه بعد قليل لا لسبب جناه، بل بسبب أخطاء والده، وأنه إنما يدفع ثمن أخطاء ورثها عن غيره، مقوياً بذلك نفس العنصر فى شخصية نورا، وهو العنصر الذى يبرز إلى السطح حينما يصيح فيها زوجها بعد اكتشافه للتزوير: كان يجب أن أتوقع ذلك، فأنت مثل أبيك» **فإن إبسن فى واقع الأمر لايتركنا نعتقد للحظة واحدة أن القدرية الجديدة ـ مهما اختلفت تسميتها ـ هى المسئولة عن المأساة هنا، لأنه يقدم لنا شخصية كروجستاد التى تؤكد جانباً آخر فى شخصية البطلة، وهو أن تصرف الإنسان لاتحكمه الوراثة فقط، بل الظروف أيضاً**. فكروجستاد يصبح ماهو لأن الظروف جعلته كذلك، وحينما تتغير ظروفه أو ينجح فى تغييرها بالعودة إلى المرأة التى أحبها وهى كريستين فإنه يصبح شخصاً آخر وتصبح تصرفاته مختلفة. والعلاقة بين كروجستاد ونورا فى الواقع من أبرز العلاقات فى المسرحية، إلى حد أنها تصل فى مرحلة ما إلى درجة التطابق، وذلك حينما يصرح كروجستاد لنورا قائلا: «إن مافعلته لم يكن أكثر ولا أقل مما فعلت أنت» . **أى أن الظروف تلغى القدرية الجديدة أو على الأقل تحول دون**

انفرادها بالمسئولية فى تفسير تصرفات البطل والبطلة، وتصبح نورا بهذا الشكل مسئولة إلى حد كبير جداً عن تصرفاتها:

ورغم أن القدرية بمعناها الإغريقى ليست موجودة فى مسرحية **رحلة خارج السور**، بل أنها ليست موجودة بمفهوم اتباع الطبيعية والواقعية فى المسرح، إلا أن رشاد رشدى يبدأ مسرحيته برمز أساسى يغلف مسرحيته كلها وهو السور الذى يحيط بالحصان شهاب حتى لاينطلق، السور الذى يتخيله الفنان حامد فى كتابة مسرحية جديدة، السور الذى يحتمى به عم كامل نفسه، السور الذى يعرف فريد بوجوده ومع ذلك يناطحه. وحينما تصل اللجنة التى يطلب فريد تشكيلها لفحص الأساس الفاسد للكوبرى يتحدث الخربوطلى عن ذلك السور قائلا:

الخربوطلى: تراعى إن ده موش الكوبرى الوحيد اللى بينبنى من غير أساس.. ولادى العوامات الوحيدة اللى فسدانة ولا شريف سامى المهندس الوحيد اللى بيغش ويسرق...! البلد كلها كده...!

فالسور فى المسرحية سور حقيقى مادى ملموس يرمز إلى السور المعنوى الأكبر الذى يسجن المجتمع كله وراء جدرانه، سور الفساد الذى يناطحه فريد محاولا تحطيمه. إن الجميع يحذرونه منذ البداية: حامد الفنان الذى فقد براءته قبل فريد لهذا يدرك وجود السور، وعم كامل، الذى سبقه بفترة طويلة وحطمه السور، بل حتى أعضاء لجنة التحقيق أنفسهم كما شاهدنا فى تحذير الخربوطلى. ذلك السور فى الواقع هو مفهوم رشاد رشدى عن القدرية، فهو يستعيض عن

المفاهيم المباشرة للقدرية بالرمز، أو بمجموعة رموز تمثل حتمية الصراع وحتمية فشل أحد الأطراف مسبقاً. ومع ذلك فلايستطيع أحد أن يبرئ ساحة فريد من خطئه عندما لايستطيع أن يتقبل قدره، قدر كل إنسان شريف فى مجتمع فاسد، فإما أن يتعلم كيف يتعايش مع هذا الواقع الحتمى، وإما أن يتحطم.

فإذا عدنا إلى مسرحيتنا الأولى، **أوديب ملكاً**، وجدنا أن إغراء إلقاء التبعة على القدر، القدر الذى حدد لأوديب دوره فى الحياة حتى قبل أن يولد، وجدنا أن هذا الإغراء قوى وربما لايقاوم. وإذا حدث ذلك من جانب بعض القراء فلابد أن نصل إلى النتيجة المنطقية الوحيدة التى وصلنا إليها من قبل وهى أن ثمة خطأ مافى المسرحية: فلم كل المعاناة والعذاب، ولم تلك النهاية المؤلمة لأوديب حينما يفقأ عينيه ويرتضى لنفسه منفى بعيداً؟ وقد سبق أن أجبنا على ذلك التساؤل قائلين إن الخطأ يكمن فى القارئ وليس فى النص، **لأن أوديب يتحمل نصيباً كبيراً من المسئولية... إن القدرية التى يتحرك فى داخلها أوديب قدرية العموميات، دائرة كبيرة عامة، أما الدوائر الصغيرة، دوائر التفاصيل فهى دوائر يتحرك فيها البطل بحرية، وهى الحرية التى تحدد نصيبه من المسئولية. فتهور أوديب وعناده يؤديان إلى مأساته بصورة مباشرة بينما القدرية تشترك فى المسئولية بصورة غير مباشرة. بل إن محاولة أوديب ذاتها للهروب من قدره حينما يسمع بقصة النبؤة ذات يوم فى كورينث فيهرب إلى طيبة، تلك المحاولة ذاتها تعتبر خطأ مأسوياً، لأنه كلما زادت محاولة الإفلات من الشبكة كلما زادت خيوطها التفافاً حوله وقربت نهايته أو سقوطه. ثم إن تلك المحاولة للهرب ذاتها إهانة**

للآلهة التى تعاقبه بكل ماحدث له منذ قتل والده إلى لحظة خروجه إلى منفاه أعمى. تلك هى معاناته التى لابد أن يمر بها حتى يصل إلى مرحلة النضج وفقدان البراءة، إلى مرحلة التطهير التى لاتتحقق إلا عن طريق المعاناة. وهذا هو ماأراد سوفو كل قوله هنا فى هذه المسرحية، ثم فى مسرحيته التى كتبها بعد ذلك بسنوات وهى أوديب فى كولونوس، حيث يقدم لنا شخصية أوديب فى منفاه بعد أن تقدم به السن، رجلا عجوزاً مهيباً، يحب الخير ولاينطق إلا بالحكمة، يقصده الناس لاستشارته فى كل شئون حياتهم، رجل تتطهر بوجوده البقعة التى يدفن فيها وتصبح مكاناً مباركاً. أى أنه قد وصل إلى مرحلة التطهير التى تحدثنا عنها عن طريق المعاناة.

وماذا عن الصدفة؟ خاصة فى حالة بطلنا أوديب الذى يرتكب خطأه عن جهل به؟

لقد كان أرسطو أول مفكر كبير أعطى تعريفاً محدداً لفن التراجيديا، وتحدث بالتفصيل عن وحدة الحدث والبناء العضوى فى أكثر من موضع، لكن أرسطو يتحدث فى مكان آخر عن محاكاة الفن لما هو ممكن الحدوث أو ماهو محتمل. وهذا فى الواقع يفسح المجال أمام المصادفة. لكن أرسطو لا يفتح الباب على مصراعيه للمصادفة أو الصدفة، فليست كل المصادفات مسموحًا بها فى العمل الفنى، بل تلك المصادفات التى تأتى ترجمة لرغبة القدر أو القوى الغيبية، بمعنى أن ما قد نراه مصادفة أحيانًا يكون تنفيذاً لإرادة عليا قد نعرفها أو لا نعرفها. يقول أرسطو فى كتاب الطبيعة:

يقال عن الأحداث التلقائية أنها نتجت عن مصادفة إذا كان لهذه الأحداث السمات التى تتميز بها الأحداث الناتجة عن تعمد وإصرار وعن تصرفات أناس قادرين على هذا النوع من التصرف [١٥].

ويقول أرسطو فى موضع آخر واضعاً النقاط على الحروف فى حديثه عن الصدفة المقبولة فنياً:

بل إن الأحداث التى تجىء صدفة تبدو أكثر روعة إذا بدت وكأن وراءها تخطيطاً، مثال ذلك قتل تمثال ميتز فى آرجو للرجل الذى سبق أن قتل ميتز نفسه بسقوطه فوقه أثناء مشاهدته لعرض عام. لأننا لا نعتبر أحداثًا كهذه خالية من المعنى.... [١٦].

وفى هذا القول فى الواقع توسيع لنطاق الأحداث التلقائية لتشمل فيما تشمل ما قد نسميه أحيانًا بالصدفة. فتحديد الزمان والمكان والأشخاص هو الذى يحكم الأحداث التى وقعت عند مفترق الطريق وأدت إلى قتل لايوس، ولكن تهور أوديب واندفاعه هما المسئولان إلى حد كبير عن قتل الابن لأبيه هنا. فهل يمكن أن نسمى ما حدث صدفة؟ إن تصرفات أوديب هنا ينطبق عليها وصف أرسطو السابق فى كتاب الطبيعة، لأنها تصرفات تنطبق عليها الصفات المميزة للتصرفات الناتجة عن تعمد وإصرار. فإذا عدنا إلى

---

(١٥) الطبيعة، الجزء الثانى، الفصل السادس، ترجمة المؤلف

(١٦) كتاب الشعر، ص ١٩ . ترجمة المؤلف.

الصدفة وحدها فى هذا الموقف وجدنا أن من الصعب أن نسميها صدفة آلية خارجة على الحدث، لأنها فى الواقع جزء منه، إذ أنها تجىء تنفيذاً لإرادة قدرية يكون فيها المنفذ مسئولا، من الداخل، عما يفعل. تلك هى الصدفة التى نقصدها ولا نقصد بتاتاً أن نفتح الباب على مصراعيه أمام أى نوع من الصدف، وإلا فتحنا الباب أيضاً على مصراعيه أمام أعمال لا يمكن أن تندرج تحت قائمة الأعمال الأدبية والفنية. بل إننا فى الواقع نستطيع أن ننظر إلى دور المصادقة فى البناء الدرامى من ناحية مختلفة تماماً، وهى أنها الفرصة التى تتيحها الأقدار للبطل حتى يرتكب خطأه ـ بسبب ضعف أساسى فى شخصيته هو ـ لتعاقبه بعد ذلك. وهو فى تصرفه حينما تسنح له الفرصة تلك إنما يكون مسئولا مسئولية كاملة عن تصرفاته. ماكبث، حينما يتقابل مع الساحرات يختار أن يقتل الملك ويهز النظم الاجتماعى القائم كله من أساسه، فى الوقت الذى يتصرف فيه بانكو، فى حضور نفس عنصر الغيبيات بطريقة مختلفة. والشخصيتان، فى تصرفهما المتباين يدلان على حرية الشخصية فى التصرف، ومن ثم على تحملها للعواقب. ونفس القول ينطبق على أوديب، فهو إنسان يتصرف بطريقة مسئوله تماماً حينما يتقابل مع والده بالصدفة ويقتله نتيجة ضعف أساسى فى شخصيته هو، ومن ثم تبدأ المعاناة، وإن كان خطأه يختلف عن خطأ ماكبث. ماكبث يهز نظاماً اجتماعياً معيناً فيهزمه هذا النظام فى النهاية. وأوديب يجىء خطأه جريمة فى حق الآلهة لأنه يقتل أباه ويتزوج من أمه، وكلا الخطئين جريمة لا تغتفرها الآلهة، وبعد أن يعانى بما فيه الكفاية وبعد أن يتوب بما فيه الكفاية تغفر له الآلهة خطأه

وتجعل المكان الذى دفن فيه مكاناً مباركاً. وفريد فى **رحلة خارج السور**، يرتكب خطأه هو الآخر ضد نظام اجتماعى معين ـ صحيح أنه نظام فاسد من جذوره، ولكنه السور الذى كان يجب على فريد أن يقبله ويتعايش معه كما يتعايش الآلاف بل الملايين الذين فقدوا براءتهم من قبلة. والسور هنا قدره، وقدر كل إنسان نظيف فى مجتمع فاسد، تماماً كما هو قدر الفرس شهاب الذى يقتل لأنه يحاول أن يقفز السور، وعم كامل الذى يعترف بالسور وبوجوده حتى قبل أن تبدأ المسرحية. والمفارقة البارعة هنا، أن ذلك السور سور من الفساد والتعفن وهو الذى ينتصر فى النهاية بما فى ذلك من مفارقة درامية رائعة تمثل العمود الفقرى لرحلة خارج السور.

ماذا عن الكوميديا؟ وهل يمكن تطبيق نظرية الخطأ الدرامى على الشخصية الكوميدية؟ أعتقد أن هذا ممكن، بل أن هذه النقطة بالذات من النقاط القلائل التى تلتقى عندها كل من التراجيديا والكوميديا. ففكرة الخطأ الذى يعتبر البطل مسئولا عنه فكرة موجودة فى الكوميديا الإغريقية، وإن كانت تتضح بصورة أفضل فى المسرحيات التى لم يرها أرسطو، وهى مسرحيات الكوميديا الجديدة إبتداء بميناندر. فالبطل الكوميدى، كالبطل المأسوى تماماً، يرتكب خطأ ما، نتيجة نقطة ضعف معينة. لكن المقارنة مع الفارق. ففى الوقت الذى يعتمد المؤلف التراجيدى على تضخيم الخطأ المأسوى والمبالغة فيه حتى ينجح فى النهاية فى إثارة عاطفتى الخوف والعطف ـ نظرية التطهير ـ فإن مؤلف الكوميديا هو الآخر يعتمد على المبالغة فى تصوير الخطأ الكوميدى بما يترتب على ذلك من مواقف مضحكة. مثل الخطأ الذى يرتكبه

مالفولويو حينما يعتقد أن سيدته مدلهه في حبه في مسرحية شكسبير **الليلة الثانية عشرة**. أورالف رويستر دويستر في المسرحية التي تحمل نفس الآسم حينما يعتقد أن السيدة الفاضلة كونستاس، جارته، تحبه ويترك المتطفل البارع ميرى جريك يتلاعب به كيفما يشاء مع ما يتبع ذلك من تعقيدات مسلية حتى ينتهي الأمر بعلقة ساخنة تذيقها له السيدة وخادمتها.

لكن، في الوقت الذى تحتم فيه خطورة الخطأ المأسوى في التراچيديا سقوط البطل، فان الكوميديا، لأن الخطأ أصلا ليس خطأ جدياً بمعنى الكلمة، تنتهي بعد أن يتلقى البطل الكوميدى درساً يعيده إلى مكانه.

●●●

رابعا: أنماط الحدث

بالرغم من أن نظرية أرسطو عن التراجيديا، وعن البناء الدرامى بصفة عامة مازالت حتى عصرنا هذا تمثل مبادئ لا يستطيع الكثيرون من كتاب الأدب المسرحي، ونقاده، الفكاك منها، رغم مرور قرون عديدة من تطور الفن المسرحي. إلا أن الإنسان فى بعض الأحيان لا يملك إلا أن يشعر فى قراءته لأرسطو الآن بأن بعض أفكاره تتسم أحياناً بالسذاجة. صحيح أن الخلفية التى كان أرسطو يكتب أمامها نظرياته، وخاصة فى **كتاب الشعر**، كانت خلفية متواضعة إلى حد كبير من حيث الكم على الأقل، فقد قدم لنا نظريته عن التراجيديا مثلا وليس فى ذهنه أكثر من ثلاث كتاب مسرحيين مثل اسخيلوس ويوربيديس وسوفوكل، وتلك حقيقة قد تساعد فى التخفيف من حكمنا على بعض أفكاره عن البناء الدرامى الذى شهد حتى الآن ما يسمى بعصور ذهبية سبعة، منها ستة عصور جاءت بعد عصر أرسطو. ومع ذلك فالإحساس بسذاجة بعض الأفكار الخاصة بالتراجيديا إحساس قائم لا يستطيع إنسان تجاهله مهما التمسنا لذلك المفكر الكبير من أعذار.

وإذا كنا فى حديثنا عن الحدث حتى الآن قد شاهدنا كيف يخلط أرسطو بين الحدث والقصة والـ «plot»، فإنه فى الواقع يتعدى مرحلة الخلط أحيانا إلى الخطأ الصريح، خطأ أثبتته تجربة الأدب المسرحى عبر أكثر من ثلاثة وعشرين قرناً. هذا الخطأ الذى يتضح فى حديثه عن أنماط الحدث. إنه يقسم الحدث إلى لونين فقط، هما الحدث البسيط والحدث المركب:

إننى أعنى بالحدث البسيط ذلك الحدث الذى يتطور بالطريقة التى عرفتها «بالكل المستمر»، أى حينما يحدث التغيير فى مصير البطل دون انقلاب وتعرف.

أما الحدث المركب فهو الحدث الذى يتضمن الانقلاب أوالاكتشاف أو الإثنين معا (١٧).

أى أن الحدث البسيط فى نظر أرسطو لا يختلف عن الحدث المركب إلا فى استخدام الأخير للحظة الانقلاب أو التعرف أو الإثنين معا. وعلى هذا الأساس مثلا يكون الحدث فى **أجا ممنون** حدثاً بسيطاً، بينما يكون الحدث مركبًا فى مسرحية **أوديب ملكا** لأنها تستخدم الانقلاب والتعرف معا. لكن التجربة المسرحية كما قلت اثبتت خطأ ذلك القول الذى بناه أرسطو على التجربة المسرحية فى بلاد اليونان. أو على الأقل لقد جاءت الأيام بفكرة جديدة، ومفهوم جديد على الحدث البسيط والحدث المركب. إذ أن كل دارس للمسرح الآن، وكل من حاول الكتابة المسرحية يعرف أن الحدث البسيط هو الذى يعتمد فى

---

(١٧) كتاب الشعر، ص ١٩ ترجمة المؤلف

بنائه على قصة أو حدوته واحدة بينما الحدث المركب هو الذى يعتمد فى تركيبه على قصة أو حدوتة رئيسية تغذيها قصة أو حدوته فرعيه أو أكثرمن ذلك . أى أن هناك خطاً رئيسيًا واحداً لتطور الحدث الأول بينما يوجد خيط فرعى أو أكثر كثير جنبا إلى جنب مع الخيط الرئيس، يغذيه ويقوى منه، إما بالاتفاق أو المعارضة فى الحدث الثانى.. وقبل أن ندخل فى مناقشة هذا القول فلنحاول أولا أن نناقش مكمن الخطأ عند أرسطو، وما هى الأسباب الحقيقية لمثل هذه النظرية الساذجة التى جاء بها عن الحدث المركب، والفارق بين ما يقواه أرسطو وما يعرفه دارسو الأدب منذ قرون عدة.

قلنا أن العذر الأول الذى نستطيع أن نلتمسه لأرسطو هو ضآلة التجربة المسرحية التى عاصرته وسبقته من ناحية الكم. أما السبب الثانى فهو فى رأيى انبهار أرسطو بالبناء الدرامى للنموذج الذى تأثر به أكثر من غيره وهو أوديب ملكا حيث جاء فن سوفو كل محدداً لنقطتى الانقلاب والتعرف بصورة لم يسبقه إليها مؤلف إغريقى. فلحظة الانقلاب فى المسرحية تجىء واضحة محددة بصورة يمكن معها وضع أصبع القارئ عند بدايتها ونهايتها فى النص، وهو نفس التحديد الذى نلاحظه أيضاً فى لحظة التعرف. هذا من ناحية.

والناحية الثانية أن أرسطو، فى حديثه عن البناء العضوى، وعن الحدث الدرامى ككل متكامل له بداية ووسط ونهاية تسبقها أو تتزامن معها لحظه التنوير قد أعطى للحظتى الانقلاب والتعرف فى البناء الدرامى دوراً أكبر من حجمها. ليس معنى هذا أننا نقلل من

أهمية الانقلاب والتعرف فى البناء الدرامى، أو فى الحدث على وجه التحديد. لكن المشكلة أن أرسطو بدلا من التركيز على هاتين اللحظتين بصفتهما مفارقتين فى الحدث ذاته انتهى إلى تقسيم الحدث الدرامى إلى نوع بسيط وآخر مركب على أساس غياب هاتين اللحظتين أو حضورهما.

وقد سبق أن تحدثنا عن أهمية الانقلاب والتعرف كلحظتى مفاجأة يحدث فى أولاها عكس ما يتوقعه البطل، ويتحول فى ثانيهما إلى حالة إدراك لشىء كان يجهله. عنصر المفاجأة فى البناء الدرامى ضرورى خاصة إذا كانت الحتمية هى القانون العام لتطور الحدث. فبدون مفاجأة أو مفاجآت تصبح النتيجة النهائية متوقعة منذ البداية، أو على الأقل منذ ارتكاب الخطأ المأسوى وبهذا يصبح البطل لا يختلف فى كثير أو قليل عن مجرد إنسان شرير أو مجرم عادى يتوقع الإنسان نهايته فى أى وقت، طال أمد هروبه أو إفلاته من العقاب أو قصر. وحينما تأتى النهاية تأتى دون تعاطف منا معه، بل تجىء كعقاب رادع له ولأمثاله. وقد قلنا أيضاً أنه رغم عنصر المفاجأة هذا، والذى تعتمد عليه لحظتا الانقلاب والتعرف، إلا أنهما أيضاً لا تمثلان قلباً للأوضاع رأسا على عقب، لأن المفاجأة حينما تحدث تحدث من الداخل وفى حدود الحتمية الضرورية لتطور الحدث، وهذا ما يقوله «وليام ومزات» :

> فى رأيى أن الانقلاب والاكتشاف مجرد تطور مكمل للخطأ. إنهما النتيجة المفاجئة والطبيعية فى نفس الوقت لخطأ يسأل عنه مرتكبة جزئيًا. إن أرسطو يقول إن الانقلاب يجب أن يتبع الخطوات التى سبقته بطريقة محتملة أوضرورية وإن كان من

الأفضل أن تكون تلك الطريقة مفاجئة أيضًا. فإذا انتفت المفاجأة، أى إذا كان سقوط البطل شيئًا متوقعًا ومقبولاً منذ البداية باعتباره النتيجة الطبيعية الوحيدة لخطأ البطل، فمعنى ذلك أن الخطأ بهذا المفهوم قد انتفى أيضا، وأصبح مجرد تصرف شرير أقدم عليه مجرم. إن الانقلاب والتعرف من متطلبات الحدث ذى الطول المحدد ـ حدث يطول بما فيه الكفاية لتطور الشخصية عبر الثقة، ثم الخطأ، ثم التعرف، ثم المعاناة. إن هاتين النقطتين الفنيتين من مواصفاة المسئولية الأخلاقية ـ التى تعترضها المفاجأة ـ والتى تجعل من حديث أرسطو عن البداية والوسط والنهاية المتماسكة جميعها هوكل نظريته الشكلية. (١٨)

لا اختلاف إذًا على أهمية الانقلاب والتعرف أو الاكتشاف، لكن الأهمية، كما قلنا، يجب أن توضع فى موضعها الصحيح .أين إذًا موضع الأهمية لهاتين اللحظتين؟

من أبرز الوسائل الفنية التى يستخدمها كتاب المسرح، إن لم تكن أبرزها جميعًا فى الواقع، هى المفارقة. بل أن بعض النقاد، مثل «ستيان» فى كتابه **عناصر الدراما** يذهب إلى القول بأن الأثر الكلى للعمل المسرحى كله هو المحصلة الناتجة عن تجمع عدد من المفارقات الدرامية. والمفارقة نوعان: نوع لفظى وآخر يكمن فى الحدث ذاته وفى مراحل تطوره.

(١٨) William K. Wimsatt & Cleanth Brooks, Classical Criticism: A Short History, P. 45.

المفارقة اللفظية تحدث عندما تتكاتف مجموعة من الظروف لتحمل بعض الكلمات أو الجمل معنى أكثر مما يقصده قائلها. قد تحدث مثلا حينما يتحدث شخص ما على المسرح بشئ يعنى شيئًا آخر تمامًا لشخص آخر على المسرح لأنه يعرف أشياء لا يعلم بها الأول. وقد تحدث أيضًا عندما تتحدث شخصية أو أكثر بأشياء تعنى أكثر مما يقصده قائلها بالنسبة للمتفرجين الذين يعرفون شيئًا لا تعلمه الشخصية أو الشخصيات التى تنطق بهذه الكلمات. وأبرز مثال لذلك هو ما يحدث فى **ماكبث**، حينما ينتهى المشهد الأول القصير بجملة غريبة من إحدى الساحرات الثلاثة: «كل جميل قبيح وكل قبيح جميل». وحينما نقرأ هذه الكلمات أو نسمعها على خشبة المسرح ترتبط فى أذهاننا بإيحاء أو إيحاءات محددة. البعض يقول أنها كلمات ترتبط بالطقوس التى تمارسها الساحرات والبعض الآخر يقول أنها ترمز إلى طبيعة الساحرات الشريرة، بينما يذهب البعض إلى القول بأنها توحى منذ البداية بنوع من الفوضى تنقلب فيه الأوضاع أو القيم، وهذا فى الواقع أقصى ما نستطيع أن نحملها إياه. أى أن المتفرج، أو متفرجًا ما، سيخرج من هذه الكلمات بواحد من هذه الانطباعات أو أكثر، وهو الانطباع الذى سيحتفظ به إلى حين.

ثم يظهر ماكبث بطل المسرحية فى بداية المشهد الثالث تقريبًا. وتكون أول جملة ينطق بها هى: «لم أرى أبدًا يومًا أقبح ولا أجمل من هذا اليوم». هنا يحدث ما يتحدث عنه «ستيان» من تغير فى الانطباع الأول نتيجة للمفارقة الدرامية التى أدخلتها كلمات ماكبث. فرغم أن

كلمات ماكبث تحمل، من وجهة نظره، معنى محدداً، إلا أن المتفرج الذى استمع إلى كلمات الساحرات الثلاثة من قبل لا يتمالك نفسه من إعطاء هذه الكلمات البريئة معنى جديداً يختلف عما قصده ماكبث تماماً. بل إننا نذهب إلى إيجاد علاقة غيبية من نوع ما بين البطل والساحرات، وبين البطل وما ترمز إليه الساحرات من قوة للشر والتدمير، وهكذا يتغير انطباعنا الأول الذى تركته كلمات الساحرات من ناحية، وتكتسب كلمات ماكبث، بفعل هذه الظروف، معنى غير الذى قصده. تلك هى المفارقة الدرامية اللفظية.

أما المفارقة فى صلب الحدث فتتمثل فى لحظة كلحظة الانقلاب وتلك كما قلت أهميتها الأولى. أوديب مثلا يرسل فى طلب الراعى العجوز متوقعاً أن يحمل له نبأ تبرئته من جريمة قتل أبيه والزواج من أمه، والراعى بدوره يجئ إلى أوديب متوقعاً أن يزف إليه هذا الخبر، وبدلا من ذلك يؤكد الراعى قصة تيريسياس، ويجئ بما لم ينشده أوديب أصلا، وهو إثبات جرمه.

والواقع أن من الظواهر الملفتة للنظر أن كل من تعرضوا للنقد المسرحى ونظرية الدراما، بعد أرسطو قد تجاهلوا رأى أرسطو فى هذا التقسيم تماماً، وتحدثوا عن الحدث المركب، لا كما تحدث عنه أرسطو من حيث أنه حدث يعتمد على الانقلاب أو التعرف أو كليهما، بل من حيث أنه حدث يعتمد فى تركيبه على أكثر من تيمة فرعية تغذى التيمة الرئيسية، وكأنما سلم الجميع، بما فى ذلك أكثرهم حماساً لفكره عن الفن ونظريته الدرامية، كأنما سلموا بخطأ النظرية فتجاهلوها

عن عمد وتحدثوا عن التركيب على ضوء التجربة المسرحية التى بدأت تتسم بالثراء التام منذ العقود الأخيرة فى حكم الملكة اليزابيث وفى المسرح الأسبانى فى عصره الذهبى.

فإذا تركنا أرسطو ونظريته وانتقلنا إلى ميدان التجربة المسرحية ذاتها وجدنا الفرق بين الحدث البسيط والحدث المركب على هذا الأساس واضحًا لا يحتاج إلى تعريف أو تأكيد، ومع ذلك فقد أثارت تلك الفوارق الكثير، والكثير جداً من الجدل. فهناك مؤلفون ونقاد مسرحيون يحبذون التركيز على حدث أساسى واحد لا يحيدون عنه طوال العرض المسرحى، بينما يرى آخرون أنه من الأفضل أن تتواجد الخيوط الفرعية التى تلتقى أساسًا مع الخيط الرئيسى للحدث تثريه وتصب فيه. ولكل وجهة نظره التى يدافع عنها بحماس وإقناع.

ولقد بدأ ذلك الجدل أصلا بشكسبير وأعماله المسرحية، فقد كان ذلك الفنان أول من تجرأ على خرق قواعد كثيرة كانت تعتبر حتى أيامه قواعد جامدة لا يجب حتى مجرد التفكير فى خرقها. لقد ثار مثلا على وحدة الزمان التى حددها أرسطو من قبل بيوم أو ستة وثلاثين ساعة على أقصى تقدير، وثار أيضًا على مادرج المؤرخون على تسميته بوحدة المكان التى ردوها خطأً إلى أرسطو. أما فيما يتعلق بوحدة الحدث فإنه لم يجرؤ على كسر وحدة الحدث ـ ولم يجرؤ أحد على ذلك حتى الآن. ومع ذلك فقد أدخل عليها مفهومه الجديد عن البناء المركب الذ ى يختلف عما نادى به أرسطو. فالبناء المركب عند شكسبير بناء تركيبى حقًا يعتمد على تركيبة يساهم فى صنعها أكثر من خيط فرعى تلتقى

جميعا فى النهاية مع الخيط الرئيسى. بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك، وهو الخلط، فى الحدث الواحد، بين التراجيديا والكوميديا وهو ما يدخل أيضًا تحت باب الحدث المركب. وأبرز أمثلة لذلك مسرحية **الملك لير** فى ميدان التراجيديا، **وتاجر البندقية**، **وكما تشاء** فى ميدان الكوميديا، حيث لايعتمد البناء على أكثر من خيط فقط، بل حيث تلتقى الكوميديا والتراجيديا.

وإذا كانت الحركة الأدبية الخلاقة فى أوربا فى عصر النهضة قد سبقت حركة النقد بشوط كبير، مما ترتب عليه أن يمر عصر كعصر شكسبير مثلا دون أن ينتج، فى مقابل من أعطانا من كتاب كبار مثل شكسبير، وبن جونسون، ومارلو وغيرهم، دون أن يقدم لنا من النقاد سوى فيليب سيدنى الذى لم يقدم شيئاً جديداً فى الواقع، سوى دفاع عن الشعر، اعتمد فيه على أرسطو بطريقة حرفية، ضد النقد الشديد المعاصر الذى لم يتعد هو الآخر كونه ترديداً حرفياً لهجوم أفلاطون فى كتاب الجمهورية على الشعر والشعراء، نقول إذا كانت حركة الإبداع الفنى قد سبقت حركة النقد فى تلك الفترة، إلا أن النقد لايلبث أن يلحق بسرعة بالحركة الأدبية ليثير قضايا، ويناقش أفكاراً معاصرة وغير معاصرة، ويكون من بين أبرز تلك الأفكار نظرية البناء البسيط والبناء المركب، كما بدت واضحة فى المقارنة بين الحديث والقديم من جهة، وبين الحديث فى إنجلترا من ناحية والحديث فى فرنسا وأوربا من جهة ثانية، أى بين أناس مثل سوفوكل وشكسبير، وبين شكسبير وكورنيل وراسين. يتضح هذا كله فى واحدة من أبرز علامات الطريق فى تاريخ

النقد الأدبى، وهى مقال جون دريدن عن الشعر الدرامى والتى سبق أن أشرنا إليها فى أكثر من موضع.

والواقع أن المقارنة بين ماحققه المسرح الإنجليزى فى عصر اليزابيث، وماحققه المسرح الفرنسى أيام عصره الذهبى فى أيام الاستقرار التى حققها الكاردينال ريشيليو لفرنسا تعتبر من أمتع أجزاء ذلك المقال، إلى جانب أنها تقدم ذلك الجدل بين مزايا الحدث المركب والحدث البسيط فى صورة لم يسبق أن بلورها ناقد بهذه الصورة من قبل. فى تلك المقارنة يدافع سير تشارلز سيدلى عن المسرح الفرنسى مفضلا إياه على المسرح الانجليزى ، لافيما بعد شكسبير فقط كما يبدوعلى السطح، بل حتى فى أيام شكسبير الذى يلمح إليه سيدلى بطريقة ذكية وإن كانت لاتخفى على أحد. وينبرى له جون در ايدن نفسه مدافعا عن المسرح الانجليزى . وما يهمنا فى تلك المقارنة الشهيرة هى نقطة الحدث فقط التى يتخذها سيدلى منطلقا لهجومه على المسرح الانجليرى فى مواجهة المسرح الفرنسى:

«إنهم (الفرنسيين)لايثقلون كاهل مسرحياتهم بالقصص الفرعية كما نفعل نحن الانجليز.. وهذا هو السبب فى أن كثيراً من المشاهد فى مسرحياتنا التراجيد ية الكوميدية تقدم حبكة لاعلاقة لها بالحبكة الرئيسية،وفى اننا نواجه بعقدتين فى المسرحية الواحدة..وبحدثين، أى مسرحيتن تتحر كان فى

نفس الوقت وسط ارتباك الجمهور، الذين ينقلون إلى جزء جديد قبل أن يتحمسوا بما فيه الكفاية للجزء الذى يشاهدونه، مما ينتج عنه عدم اكتراثهم لهذا المشهد أو ذاك» .[١٩]

وإذا كان سيدلى يركز هنا بالدرجة الأولى على عيوب البناء المركب الذى يسوق فيه الشكل التراجيدى ـ الكوميدى كمثال واضح، فإنه لايلبث أن ينتقل فى تركيز واضح إلى هذا البناء الدرامى، وفى إشارة لاتقبل الشك فى مدلوها إلى شكسبير بصفته أول من أدخل ذلك التركيب الخاص الذى يجمع بين التراجيديا المطعمة بمشاهد كوميدية إلى الأدب المسرحى فى إنجلترا:

«لايوجد فى العالم مسرح يقدم شيئاً فى سخف ذلك البناء التراجيدى ـ الكوميدى الإنجليزى. إن هذا فن درامى استحدثناه نحن حيث يقدم طبق من الضحك هنا، ثم طبق من الحزن والعاطفة هناك، ثم ثالث من الشرف والفروسية»[٢٠]

فى مقابل ذلك، فإن المسرح الفرنسى، مسرح موليير وراسين وكورنيل، لايقدم على ارتكاب هذا «السخف» ، كما يقول سيدلى، لأنهم لايثقلون كاهل مسرحياتهم بالقصص الكثيرة أو الخيوط الفرعية، ولايخلطون بين الكوميديا والتراجيديا حتى يحتفظوا للعمل الفنى بوحداته الفنية.

---

(١٩) Bates, Criticism: The Major Texts, P. 140.

(٢٠) نفس المرجع، ص ١٤٠ .

ويجيء ردجون دريدن مدافعاً عن الحدث المركب الذى يعتمد فى تركيبه على خط أساسى أو حدوتة أساسية إلى جانب خيوط فرعية أو قصص جانبية. وهو فى دفاعه ذلك يبدأ بتأكيد نقطة أساسية وهى أن ذلك التنويع أحياناً، وذلك المزج بين الكوميديا والتراجيديا أحياناً أخرى لايعنى بالضرورة تفتيت الوحدة الكلية للحدث أو مايسمى بوحدة الحدث، لأن المزج أو التنويع لايجب أن يؤثرا إطلاقاً فى وحدة العمل الفنى وتحت أى ظرف من الظروف. وإذا استطاع الفنان أن يحقق ذلك، أى إذا حقق معادلة الوحدة التى تعتمد على التنوع أو المزج لايصبح ذلك شيئاً سخيفاً، لإن هذا ببساطة مبدأ يحكم حركة الكون كله، وليس بضعة أعمال مسرحية قدمها المسرح الإنجليزى. فالوحدة القائمة على التنوع والمزج، بل على التضارب أحياناً، ممكنة وموجودة. فلو أخذنا مثلا كوكباً مثل كوكب القمر وجدنا أنه محاط بعدد كبير من الأجرام الأخرى، التى تقل عنه حجماً، لكنها تتبع القمر، بصفتها واقعة داخل مداره أومجاله وبصفته الكوكب الأكبر الذى تحكم حركته حركة الأجرام التابعة له. وعلى هذا الأساس لاتناقض إطلاقاً فى أن يكون لحركة أحد هذه الأجرام مسارين، مسار يتفق مع الكوكب الأم، وليكن مثلا من اليمين إلى اليسار، ومسار آخر يختلف تماماً عن المسار الأول، أى من اليسار إلى اليمين، ومع ذلك لاتتحطم الوحدة الموجودة، ولاتنتج فوضى فى الكون، طالما أن الحركة الفرعية، أو المسار الفرعى، حتى حينما يتعارض مع المسار الرئيسى يعتبر جزءاً مكوناً للكل.

وإذا كان المسرح العالمى حافلا بأمثلة لروائع درامية تعتمد على الحدث البسيط فى بنائها فإنه أيضاً حافل بنماذج لروائع أخرى تعتمد

هذه الصيغة للحدث المركب، مثل معظم مسرحيات شكسبير وأبسن وتشيكوف. فى **كما تحب** مثلا لشكسبير نجد أن البناء الدرامى لهذه الكوميديا الشهيرة يعتمد على أكثر من خيط تسير جنباً إلى جنب مع الخيط الرئيسى، بعضها يتفق معه، والبعض الآخر يتعارض ويتضارب معه فى وضوح، ولكنها جميعاً تلتقى عند هدف واحد، وهو إثراء الخيط الرئيسى ومن ثم إثراء الحدث الدرامى ككل. فى **الملك لير** يحقق شكسبير تلك الوحدة الفنية الرائعة عن طريق إعتماده على أكثر من خيط، فقصة الملك مع بناته الثلاثه تقابلها قصة جلوستر مع ولديه إدجار وإدموند. والعلاقة بينهما لاتعرف العفوية فى أية مرحلة من مراحل المسرحية، إلى درجة تشعر الإنسان أن كل شئ فى عالم شكسبير محسوب بدقة وعناية متناهيتين.. فما يحدث على مستوى الخط الرئيسى يؤكده مايحدث على المستوى الفرعى، وكل خطوة هنا تؤكد خطوة هناك. ثم أن قصة الإبنتين العاقتين ريجان وجونريل تقابلها قصة الإبن العاق إدموند، وخيط كورديليا الإبنة الوفية يقابلها خيط إدجار الإبن الوفى. بل أن المهرج نفسه يلعب هو الآخر دوراً مدروساً فى المسرحية، فكلماته ونكاته التى تبدو لا مسئولة أحياناً كلمات تحمل معنى التحذير الذى يسوقه رجل الحاشية المخلص الوفى «كنت»، واحد فى غلاف كوميدى والآخر فى غلاف جدى.

نفس الشئ فى عالم أبسن وتشيكوف، وغيرهما. وفى العالم العربى استطاع رشاد رشدى أن يصل بهذا الشكل الدرامى إلى درجة عالية من الكمال، إذ لاتكاد تخلو مسرحية من مسرحياته سواء كانت **الفراشة**، أو

نور الظلام، بلدى يابلدى، أو إتفرج ياسلام، رحلة خارج السور أو حلاوة زمان، لاتكاد تخلو، بل لاتخلو أية مسرحية من مسرحياته من الحدث المركب الذى يتطلب من المؤلف قدرة فائقة على تحريك الخيوط جميعاً فى آن واحد، لتصب فى نهاية المطاف فى حدث درامى واحد متكامل. وماعلى القارئ سوى أن يقرأ مسرحية كمسرحية رحلة خارج السور ليرى كيف استطاع المؤلف أن يجمع بين خيوط متجانسة ومتنافرة فى وحدة فنية تثرى الحدث الدرامى فى المسرحية.

وإذا كان باستطاعة الفنان أن يحقق وحدة الحدث حتى حينما يعتمد على خيوط فرعية قد لاتتفق بالضرورة، بل قد تتعارض مع الخيط الرئيسى فإن باستطاعته طبعاً أن يجمع بين الكوميديا والتراجيديا فى عمل واحد طالما أنه يضع وحدة الحدث نصب عينيه. أما القول بأن المزج بين الإثنين، كما يقول «سير سيدلى» يشتت انتباه المتفرج، ويتخم معدته بأكثر من طبق، ثم القول بأن الكوميديا أو المشهد الكوميدى حينما يرد فى نص تراجيدى يحطم إحدى خصائص التراجيديا كما وردت فى تعريف أرسطو، وهى التعاطف مع البطل فى مأساته فهو قول مردود. وقد رد جون دريدن على هذا قائلا:

> إنه «سير تشارلز سيدلى» يقول لنا أننا لانستطيع أن نستجمع أنفاسنا بعد مشهد عاطفى متوتر بسرعة تكفى للأنتقال إلى مشهد ضحك وفكاهة، ثم نستمتع به: لكن لماذا يتصور أن روح الإنسان أثقل حركة من حواسه؟ ألا تنتقل العين من شئ غير سار

إلى آخر سار فى وقت أقصر مما يتطلبه هذا الانتقال (من مشهد تراجيدى إلى آخر كوميدى) ؟ ثم ألا يعمق الإحساس ببؤس الشئ الأول الإحساس بجمال الشئ الآخر؟ كان يجب أن يقتنع بالقاعدة المنطقية القديمة التى تقول إن الضدين حينما يتقاربان يؤكد كل منهما الآخر... إن مشهداً ضاحكاً يمتزج بعنصر المأساة يحدث فى نفوسنا نفس التأثير الذى تحدثه الموسيقى بين الفصول.(٢١)

وفى هذا القول إجابة، بل إجابات كافية لكل الاعتراضات الممكنة على المزج بين الكوميديا والتراجيديا. **أولا: إذا كانت العين لاتجد غضاضة فى الانتقال من رؤية شئ قبيح نراه على جانب الطريق، كلب ميت،أوكوم قمامة مثلا، إلى شئ آخر جميل على الجانب الثانى من الطريق كبعض الأزهار مثلا، فإن النفس البشرية تستطيع قطعاً أن تتقبل الأنتقال من مشهد تراجيدى إلى آخر كوميدى وبالعكس.**

ثانياً: إن المشهد الكوميدى حينما يرد فى نص تراجيدى أو بعد مشهد تراجيدى يمثل عاملا مخففاً، وتلك نقطة لها وجاهتها، فبدلا من حدث درامى يأخذ الصراع فيه خطاً متصاعداً باستمرار حتى يصل إلى الذروة، مع مايستتبع ذلك من خط مقابل متصاعد للتوتر الذى يحدثه ذلك الصراع فى المتفرج، يمكن الاعتماد على حدث يمثل

---

(٢١) نفس المصدر السابق. ص ١٤٥ ترجمة المؤلف.

الصراع فيه مراحل تبدأ كل مرحلة فيها بنقطة الصفر. تتعقد حتى تصل إلى نقطة معينة، ثم يؤجل ذلك بالانتقال إلى مشهد آخر كوميدى مخفف لنعود بعده إلى الصراع والتوتر مرة أخرى، تماماً كبطل العدو الذى يدرك أنه لكى يفوز، أو حتى يصل إلى خط النهاية فإنه لايستطيع أن يستخدم كل طاقته منذ البداية، ولابد أن يدخر طاقته و يستريح بالإبطاء بين آن وآخر، خاصة إذا كانت مسافة السباق طويلة تقاس بالأميال لا مجرد الأمتار.

ثالثاً: إن الأضداد تبرز بعضها البعض. وهذا مبدأ نفسى معروف ومسلم به. فالأبيض يبدو أكثر بياضاً إذا وضع بالقرب من الأسود وهكذا. لا ضرر إذا من مشهد كوميدى يبرز مدى جدية المشهد المأسوى الذى سبقه أو الذى يليه.

لكن هذا لايعنى تفضيلا للحدث المركب على الحدث البسيط، فلكل مزاياه وعيوبه، الحدث المركب حدث صعب التحقيق ويحتاج إلى مقدرة فنية كبيرة من جانب الفنان حتى لاتفلت منه وحدة الحدث، والحدث البسيط صعب هو الآخر بطريقة مختلفة، فليس من السهل الاحتفاظ بانتباه المتفرج بالتركيز على خيط واحد فقط، فهو إذاً يحتاج إلى مهارة فنية مماثلة من جانب الفنان. وليس المهم فى العرض أو النص المسرحى أن يقدم حدثاً مركباً أو حدثاً بسيطاً، بل المهم أن يعرف الفنان قواعد اللعبة معرفة تامة، ذلك هو الفارق الأساسى بين الفنان المبدع ذى الخبرة، وبين الفنان المبتدئ.

تلك هى الجوانب المختلفة للحدث الدرامى بصفته أول عنصر فى نشأة فن المسرح، وأول فقرة يركز عليها أرسطو.

الفصل الثالث

الصـــــراع

فى بعض الأحيان يذهب الإنسان لمشاهدة عرض مسرحى جديد، وبعد أن يبدأ العرض يبدأ يتململ فى كرسيه، ثم تصل نقطة معينة لا يستطيع عندها البقاء فى مقعده على الإطلاق. كل واحد منا يمر بهذه التجربة أكثر من مرة فى حياته، وحينما يحدث ذلك يستطيع معظمنا أن يضع أصبعه على السبب، منا منيقول أن الممثلين مثلا لم يحسنوا أداء أدوارهم، ومنا من يقول أن الرؤية الخاصة للمخرج لم تساعد فى إبراز الرؤية الخاصة للفنان، ومنا من يقول أنه النص المسرحى نفسه، بمعنى أننا قد نترك صالة العرض بعد الفصل الأول أوالثانى حينما نصل إلى نقطة التشبع التى لا نستطيع بعدها أن نبقى فى مقاعدنا، فإذا تركنا كل هذه الأسباب وركزنا على السبب الأخير وهو النص وجدنا أن من الصعب أحياناً أن نحدد نقطة الضعف فى هذا النص. وفى هذه الحالة نستخدم تعبيرات وأوصاف وكليشيهات تقليدية مثل: النص مهمل، الرؤية عند الفنان غير واضحة، الخط الدرامى كذا وكذا، إلى آخر تلك الأوصاف التى لا تقدم ولا تؤخر. وطبعًا هناك طبقة من المشاهدين سوف يحكمون على النص المسرحى من زاوية أيديولوجية محضة فيقبلونه أو يرفضونه على هذا الأساس الشخصى الضيق. أما القلة القليلة

فهم الذين سيضعون أيديهم على موطن الداء الحقيقى فى النص المسرحى وهو الصراع.

والواقع أن الحدوتة التى كان الرجل البدائى يقصها أمام كهفه لا مرأته وأطفاله عن يومه وعن صيده ومطاردته كانت البذرة الأولى فى تاريخ الدراما. ولكنها حتى فى ذلك الشكل البدائى الذى لا يتعدى حركات جسمانية وبعض الأصوات كانت تجسد أيضاً صراعاً، صراعاً بين الإنسان والحيوان من أجل البقاء. ولكنه لم يكن كافيا ليطور البذرة إلى مرحلة أكثر نمواً، فصراع الإنسان مع أرنب برى أو غزال لا يتعدى أن يكون صراعًا جسمانيًا فقط لا يهدف أحد طرفيه إلى قهر إرادة الآخر، فالإنسان يحاول أن يعيش والأرنب يحاول أن ينفذ بجلده. وهو صراع غير متكافىء من ناحية، ولا يصرر صراعًا بين إرادتين من ناحية أخرى. ثم أن عنصر التعمد أو القصد فيه غير متوفر، فرجل الكهف يخرج ليصطاد أى شىء يقتات به هووأسرته، قد يكون غزالا أو أرنبًا أو سمكة كبيرة، أى غزال أو أى أرنب أو أى سمكة. ثم أنه بعد هذا وذاك صراع بين إنسان له إرادة وطرف آخر ليست له إرادة.

صحيح أنهناك صراعًا بين إنسان وحيوان مائى فى **العجوز والبحر** لهمنجواى، وهو صراع درامى من الدرجة الأولى، وهناك ذلك الصراع الدرامى الشهير بين كابتن إيهاب وموبى ديك، الحوت الأبيض فى رواية «هيرمان ميلفل». لكن الصراع فى **موبى ديك** ليس مجرد صراع بين إنسان وحوت، لأن الحوت فى الواقع سرعان ما يكتسب أبعاداً أكبر من ذلك بكثير، ويصبح فى نهاية الأمر رمزاً مجسداً للشر عند بعض الناس،

ورمزًا لقوى ما وراء الطبيعة عند آخرين، بل إن البعض فى الواقع يذهب إلى إصباغ صفات الألوهية على موبى ديك، بمعنى أنه يصبح فى النهاية رمزًا للقدرية التى يحاول إيهاب أن يهزمها فى عناد وإصرار وتهور تؤدى به فى النهاية إلى التهلكة بعد أن يكون قد أثار فينا من الإعجاب ما يثيره أفضل الأبطال المأسويين. إذًا فالصراع فى هذه الحالة ليس مجرد صراع بين إرادة إنسان وإرادة حيوان. بل هو صراع مقصود متعمد مدروس. والمؤلف لا يدع مجالا للشك فى هذا إذ أنه يصور الحوت على أنه ذو إرادة، فقد بدأ، قبل بداية الرواية ببتر ساق كابتن إيهاب، وحينما تبدأ رحلة الانتقام نرى الحوت الضخم وكأنه يحذر إيهاب وطاقمه أكثر من مرة، ثم يستدرجهم فى النهاية ويقضى عليهم جميعًا حينما لا يجد مفرًا من ذلك. الحوت هنا إذًا ليس مجرد حيوان، بل رمز لقوة ذات إرادة واضحة قوية تصطدم بها إرادة القبطان.

وبنفس الطريقة فإن مباراة فى الملاكمة أو المصارعة، وهى صورة مجسدة بطريقة مباشرة للصراع البدنى، لا تمثل صراعًا دراميًا ـ اللهم إلا إذا كان المؤلف يستخدمها عن عمد لترمز إلى شىء وراء ذلك الصراع البدنى البسيط ـ ليست صراعًا دراميًا لأنها لا تمثل صراعًا بين إرادتين بقدر ما هى صراع بين جسمين. وحتى عندما تعتمد النتيجة فى كثير من الحالات على إرادة أحد المتصارعين ورغبته فى الانتصار وضعف إرادة الطرف الآخر ورغبته فى عدم الاستمرار، حتى فى هذه الحالات فإنه لا يعتبر صراعًا دراميًا لأن إرادة أحد الطرفين تتمثل فى تحقيق الانتصار أكثر منها كسر إرادة خصمه فى الصراع، ثم تنتهى العملية كلها بتصافحهما.

إذًا فلم يكن صراع الإنسان البدائى صراعًا دراميًا. لأنه لم يكن صراعًا بين إرادتين، وبنفس الطريقة فإن الصراع الدرامى بصفة عامة لا يعنى صراعًا بدنيًا لأن عنصر الإرادة يكون عادة غير موجود. وليس أدل على ذلك من عشرات المواقف التى نراها يوميًا فى الشوارع ونحن فى طريقنا إلى العمل فى الصباح، أو فى طريق العودة فى المساء: شجار بسيط يبدأ بمبارزة كلامية تتطور إلى شجار بدنى، قد يستخدم فيه السلاح، ومواقف أخرى كثيرة مماثلة لكنها جميعًا لا ترقى إلى مستوى الصراع الدرامى. فإذا عدنا إلى الإنسان البدائى وجدنا أنه عرف الصراع بين إرادتين أو قوتين فى مرحلة سبقت الأديان السماوية، حينما بدأ ينظر حوله ليرى الحياة تنقسم إلى فصلين، أحدهما تجود فيه الأرض بخيراتها والآخر تبخل فيه الطبيعة عليه بكل شىء، ثم حينماتطور تفكيره بعد ذلك إلى مرحلة النظر إلى الحياة بهذا الشكل على أنها صراع بين قوتين، قوة خيرة وقوة شريرة، قوة تعطى وقوة تأخذ، أو صراع بين إلهين واحد للخير وآخر للشر. والصراع الذى بدأ ذلك الإنسان يدركه ويشعر بوجوده صراع إرادى، تحاول فيه إحدى القوتين كسر إرادة القوة الأخرى، ولا أدل من ذلك على استمراره وديمومته، أى أنه حينما تنكسر إرادة الشتاء بحلول الربيع الذى ينتصر مؤقتًا يبدأ الصراع مرة أخرى وينتصر الشتاء مؤقتًا وينكسر الربيع وهكذا.

لهذا كانت بداية المسرح الإغريقى ـ كما سبق أن قلنا ـ بداية دينية صرفة، وأصبح تاريخ هذا المسرح هو تاريخ الابتعاد التدريجى عن الصراع الدينى الصرف إلى صراع أكثر علمانية إلى أن يصل الشكل الدرامى

إلى درجة الاكتمال. صحيح أنه قد سبقت مراحل النضج التى بدأت بمسرحيات إيسخيلوس مظاهر شتى للعلاقة الوثيقة بين الطقوس الدينية والأداء المسرحى، وكلها تعبر عن هذا الصراع الذى لا ينتهى-بينالعطاء والجدب أو الخير والشر. فى دلفى مثلا، حيث نجد المظاهر لمثل تلك الطقوس التى تقترب من الأداء المسرحى كان الإغريق يقومون بدفن دمية تمثل عروس الربيع فى نهاية هذا الفصل من كل عام، وفى بداية الربيع التالى يخرجون الدمية من القبر رمزاً لعودة الخصب والخير، ولما كان الشتاء هو الفصل الذى يأكل الأخضر واليابس فقد كانوا يرمزون له بثور ضخم يمثل الجوع. فى بداية الاحتفال بمقدم الربيع من كل عام كانوا إذاً يحتفلون بإخراج عروس الربيع من قبرها ويحضرون أحد العبيد ويطاردونه خارج المدينة وهم يضربونه صائحين «خرج ثور الجوع وجاء الخير والصحة»[1].

أما فى مدينة ماغنيسيا فى آسيا الصغرى فقد كان ذلك الصراع يأخذ شكلا آخر: كان الناس يقومون كل عام باختيار ثور قوى سليم الجسم يتولون حمايته والعناية به إلى أن يجىء شهر أبريل، فيتولون ذبحه فى احتفال عام ويقوم كل واحد من الحاضرين بأكل قطعة من لحمه حتى يحل الخير والخصب فى كل واحد منهم. وحينما انتقل ذلك التقليد إلى أثينا قام الآثينيون بإضافة فكرة جديدة وهى فكرة الخلود إلى ذلك الثور، فبعد ذبحه كانوا يقومون بحشو جلده بالقش والاحتفاظ به مشدوداً إلى محراث. بل أنهم ذهبوا فى الواقع إلى أبعد من هذا

---

(١) Jane Ellen Harrison, Ancient Art and Ritual (Henry Holt: New York, 1931), p. 82.

مقتربين بتلك الطقوس خطوة كبيرة من الأداء المسرحى، فبعد ذبح الثور مباشرة «كانوا يجرون هاربين، دون أن ينظروا إلى الوراء، وبعد ذلك كانوا يعقدون محاكمة علنية يحاكمون فيها الفأس التى وجهت الضربة القاتلة للثور»(٢).

ومع النهضة الإغريقية لم يتوقف تطور الفكر الغيبى الإغريقى ذاته، فقد بدأ هذا الفكر هو الآخر يتطور من مجرد فكر يقوم على الشعوذة والخزعبلات إلى فكر دينى ناضج ينظم العلاقات بين البشر والآلهة من ناحية وبين الآلهة بعضها البعض، وبين الآلهة ورب الأرباب زيوس من ناحية أخرى. وهنا شهد الاحتفال السنوى بمقدم الربيع تغيراً يتمشى مع التغير الدينى فلم يعد الربيع يرمز إليه بحيوان، بل أصبح للربيع إله، وهو ديونيسيوس يحمل كل الأسماء التى ارتبطت بالربيع حتى ذلك الوقت، فهو إله الربيع وإله الخصب، وإله الخمر، وهو الجدى المقدس، أو الثور. وأصبح ذلك الاحتفال ذاته أكثر تنظيما وأكثر ميلا إلى الاهتمام بالشكل، إذ أصبحت الرقصة التى تؤدى فى هذه المناسبة رقصة لها قواعدها وأصولها تؤدى بمصاحبة تراتيل معينة، ثم رقصات فرعية يقوم بها أعضاء الكورس وهم يرتدون جلود الماعز. تلك هى مرحلة ظهور الديثرامب التى أصبح لها مؤلفون ومخرجون فى نفس الوقت.

ولم يعد باقيًا لاكتمال الشكل الدرامى بعد ذلك إلا الحوار الذى سرعان ما ستساعد التطورات السريعة فى الفكر اليونانى والابتعاد الواضح عن الفكر الدينى، ثم ازدهار الشعر الإغريقى.

---

(١) نفس المصدر السابق . ص٩٠.

وما يهمنا من هذه النبذة التاريخية عن دخول الصراع كعنصر من عناصر الشكل الدرامى هو تأكيد حقيقتين أساسيتين: الأولى أن الدراما فن أدائى فى المقام الأول، والثانية أن الصراع يمثل العمود الفقرى فى البناء الدرامى، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث. هاتان حقيقتان يجب أن نتوقف عندهما طويلا بسبب ما أثير وما يثار حول طبيعة البناء الدرامى.

لنبدأ بالنقطة الأولى القائلة بأن الدراما فن أدائى. وسواء فى حديثنا عن تاريخ الصراع الدرامى، أو عن الحدث فى الفصلين السابقين فإن الحقيقة التى لا نستطيع الاختلاف عليها هى أن الدراما ـ تاريخيًا ـ بدأت كفن أدائى صرف. فلم تكن هناك نصوص مكتوبة بمعنى الكلمة، بل أداء سنوى يقوم به أناس متخصصون. بل إن الأداء، أى الممارسة هو الذى ساهم عبر التاريخ فى تطوير الشكل الدرامى وليس العكس. ويكفى أن "Thespis" أدخل عنصر الحوار المسرحى دون سابق إعداد أو تخطيط، ففى أثناء أحد المهرجانات، وحينما أخذته الحمية وجد نفسه فجأة ينفصل عن بقية الجوقة ويعتلى منضدة التضحية ويبدأ فى تبادل عبارات من الأغنية المعهودة مع بقية أعضاء الكورس. ونحن هنا لا نريد أن نقول أن الأداء هو الذى أدى إلى التطورات المختلفة فى الشكل الدرامى ـ وإن كان هذا فى رأيى صحيحًا ـ لكن يكفى أن نؤكد أهمية الأداء والطبيعة الأدائية للفن الدرامى.

ولم نذهب بعيدًا؟ إن العلاقة بين البناء الدرامى، أو على الأقل بعض جزئيات البناء الدرامى وبين خشبة المسرح ظلت عبر التاريخ

وفى كل بلدان العالم تقريبًا، باستثناء بلدنا ـ علاقة أكثر من وطيدة. فما أكثر المشاهد ولتفاصيل التى يصعب فهمها فى مسرح شكسبير دون إدراك للشكل المعمارى للمسارح التى قدمت عليها مسرحياته سواء كانت مسرح «البلاك فرايرز» أو «الجلوب» الخ. فشكسبير، ذلك الفنان العبقرى، كان يكتب نصوص مسرحياته وفى ذهنه الشكل المعمارى لخشبة المسرح التى ستقدم عليها، أو الخصائص العامة للمسرح الإنجليزى بصفة عامة فى العصر الإليزابيثى. وقد ظلت التطورات المعمارية فى شكل خشبة المسرح تسبق التطورات فى البناء الدرامى وتساعد على حدوثها. فالمسرح الواقعى مثلا الذى نرجعه جميعًا إلى مؤلفين مثل أبسن وسترندبيرج وغيرهما بدأ حقيقة على يد مخرج اختار لنفسه مسرحًا جديداً يتمثل فى بدروم فى أحد شوارع باريس فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر، ذلك هو المسرح الحر الذى بدأه أندريه انطوان. وما أكثر الدراسات التى نشرت فى هذا المجال، وخاصة عن العلاقة بين خشبة المسرح فى العصر الإليزابيثى وبين البناء الدرامى عند شكسبير.

وما أريد إثباته هنا هو تأكيد للحقيقة البسيطة التى يحاول بعضنا هنا فى مصر تناسيها، وهى أن الفن المسرحى فن أدائى أولا وأخيراً. أى أن محك نجاح أى عمل درامى أو فشله هو خشبة المسرح، وليس قراءة نص منشور فى السرير أو خارجه. فالمسرحية المكتوبة فى الواقع عمل غير مكتمل، ولا يتحقق لها ذلك الاكتمال إلا بعد عرضها على خشبة مسرح وفى حضور جمهور. وقد أجمع الكثيرون على أن العرض

المسرحى يتكون من أكثر من عنصر: من خط أفقى يتمثل فى خشبة المسرح، وخط رأسى يتمثل فى الممثل، ونص مسرحى وجمهور ومخرج.

وإذا كنا نتحدث عن الصراع فى هذا الباب فإن حديثنا الآن عن الفن الدرامى كفن أدائى يعتبر جزءاً مكملاً لتعريف الصراع الدرامى وإلقاء الضوء على طبيعته. لأن التسليم بأن الفن الدرامى فن أدائى ينقلنا إلى موضوع الصراع عبر سؤال بسيط وهو: ما الذى يبقى المتفرج جالساً فى كرسيه ثلاث ساعات يشاهد عرضًا مسرحياً معيناً؟ وفى الإجابة على هذا السؤال تحديد للعنصر الأساسى فى العرض المسرحى وهو الصراع الذى تتعاون كل الأطراف المشتركة فى العرض منص وممثل ومخرج فى تجسيده. أما إذا كان هناك نص أدبى يمكن الاستمتاع بقراءته فى البيت ثم يتضح بعد ذلك أنه يمثل معادلة صعبة لكل من المخرج والممثل والمتفرج فإنه لا يكون نصاً مسرحياً، بل نص روائى فى صورة حوار.

ومن هنا كانت دعوة القائلين بوجود ما يسمونه بمسرح الفكر دعوى زائفة باطلة، فليس هناك أولا مسرح للفكر ومسرح لغير الفكر، وليس لهذا القول إلا نتيجة من اثنتين: إما أن كتاب هذا النوع من النصوص هم الذين يحتكرون الفكر ـ ولا أظن أحدا يستطيع أن يقول ذلك ـ وإما أن هذا الدفاع فى حد ذاته يمثل اتهاما لمسرح الفكر كمسرح يقرأ ولا يشاهد، مسرح يثير قضايا فكرية فقط. إما أن يكون هناك نص مسرحى ينجح فى شد المتفرج إلى كرسيه طوال مدة العرض أو لا يكون. الاختبار الحقيقى هو خشبة المسرح، هو العرض. والأمثلة

على ذلك كثيرة سوف أكتفى هنا بالإشارة إلى اثنين منها فقط. هما المؤلف الإنجليزى برناردشو وكاتبنا الكبير توفيق الحكيم.

ما أكثر القضايا الفكرية التى تثيرها مسرحيات برنارد شو، وهى من هذه الناحية مسرحيات مثيرة، أو على الأصح، أعمال أدبية يستمتع المرء بقراءتها، ولكن حينما نفكر فيها كعرض مسرحى، أى حينما يتعرض لها مخرج ليقدمها على المسرح، فإنه يدرك أن أمامه مهمة شاقة، وأن معظم تلك الأعمال من الأفضل أن تقرأ فى البيت فقط، فى خلوة فكرية كاملة. ونفس الشىء مع مسرحيات كاتبنا الكبير توفيق الحكيم، فإن الغالبية الكبرى من مسرحياته أعمال أدبية رائعة، أقول أدبية لأننى أقصد أنها عندما تمر فى إختبار التجربة على خشبة المسرح فإنها تصبح شيئاً آخر. إنها جميعاً وبلا استثناء تثير قضايا فكرية وذهنية هامة، ولكن الفكرة على المسرح تموت إذا لم تستطع أن تشد المتفرج إلى كرسيه طول مدة العرض. أذكر مشهداً معيناً فى يا طالع الشجرة على سبيل المثال ـ والواقع أنها من أقرب أعماله جميعًا إلى خشبة المسرح ـ هذا المشهد يمثل حواراً بين اللبان والخادمة، مشهد طويل بالنسبة للوظيفة التى يؤديها فى الحدث وفى النسيج العام للنص المسرحى. فمن ناحية دفعه للحدث إلى الأمام نكتشف أنه لا يدفع الحدث بل لا يقترب منه، وإذا كان يفعل ذلك ففى الدقائق الأولى منه فقط. ثم أنه يمثل تعطيلا واضحاً لتطور الحدث الرائع فى المسرحية كلها، أضف إلى هذا كله أنه لا يضيف جديداً إلى الحدث على الإطلاق. ثم أنه، وهذا هو الأهم من وجهة نظر هذا الفصل، مشهد يعتبر ميتًا لا يتمالك الإنسان أمامه إلا أن يتعاطف مع.

المخرج الذى يضطر إلى تقديم هذا المشهد كاملا: وكثيراً ما يتساءل الإنسان: كيف يستطيع فنان كبير كتوفيق الحكيم أن يكتب مشهداً كهذا؟ السبب بسيط، لكن المشكلة أن نقادنا يتحاشون الخوض فى توفيق الحكيم كمؤلف مسرحى، أو بصراحة، لقد أصبح الحكيم عندنا تقليداً فنيًا لا يجب أن يمس فى الوقت الذى تكشف النظرة الموضوعية لتوفيق الحكيم وأعماله أنه فعلا مؤلف نصوص أدبية ممتازة لكن معظمها لاتستطيع أن تنجح على خشبة المسرح. قلت أن السبب بسيط، وهو أن توفيق الحكيم تأثر بمدرسة مسرحية معينة، وهى المدرسة الفرنسية، وفى فترة معينة. وليس فى هذا عيب. ولكن المدرسة الفرنسية تلك ليست هى كل الحركة المسرحية فى فرنسا، لم تكن فى شباب الحكيم وليست كذلك قطعًا الآن. وحينما بدأ توفيق الحكيم يكتب للمسرح المصرى كان يعتبر رائداً، بل الرائد الأول فى هذا الميدان، وهذا شىء لا يستطيع إنسان أن ينكره لتوفيق الحكيم، فهو رائد الحركة المسرحية فى مصر بحق. لكن الريادة لا تستمر قوابة نصف قرن تقريباً!!

مسرح فكر!! هذا صحيح، سواء بالنسبة لمسرح شو أو توفيق الحكيم، ولكننا بهذا نتناسى أن المسرح فن أدائى منذ نشأته الأولى، **وقد ظل كذلك عبر القرون وفى عصوره الذهبية سواء فى اليونان أو روما أو انجلترا أو فرنسا.. إلخ. فإذا كان النص المكتوب يصبح أكثر إقناعًا عند قراءته منه عند عرضه على خشبة المسرح فإنه بذلك يتحول إلى نص أدبى آخر، قد لا يختلف كما قلت عن رواية طويلة أو ملحمة إلا فى الحوار.** ذاك هو الفارق بين أعمال فنان مثل برنارد شو وفنان مثل هنريك أبسن، وهو الفارق الذى يعرفه كل دارسى المسرح تقريباً، إذ

أن الفصل الأخير فى مسرحيات أبسن عادة ما يكون مناقشة لتصفية الحساب بين شخصيات المسرحية، وهو حينما يجيء يكون فى موضعه تمامًا دون إبطاء للحدث أو تقليل للتوتر. لكن برنارد شو أخذ الفصل الأخير فى مسرحيات أبسن وحوله إلى مسرحية، بمعنى أن مسرحيات برنارد شو فى الواقع ما هى إلا نقاش طويل يمتد طول عرض مسرحى. والواقع أنه ليس فى هذا القول مبالغة أو تجن على شو، فمشاهدة مسرحية مثل "Man and Spermana" تثبت هذا الادعاء وتثبت صعوبة بقاء المتفرج فى كرسيه ليشاهد عرضاً بهذا الطول.

هل معنى هذا أن ما يسمونه بمسرح الفكر خال من الصراع؟ نحن لم نقل ذلك فالصراع موجود، صراع تتناطح فيه الأفكار، وتلك نقطة الضعف الرئيسية فى مسرح الفكر هذا. لأن الصراع الدرامى يجب أن يكون صراعًا بين إرادات إنسانية، تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر. وما نراه نحن على خشبة المسرح طوال الوقت فى عرض مسرحى جيد هو تيار مستمر بين أخذ ورد، بين مد وجذر لصراع بين إرادتين متباينتين. وحينما يكون الصراع على هذا المستوى يصبح العنصر الإنسانى أساسيًا لأننا كمتفرجين لابد وأن نتعاطف مع جانب ضد الآخر، فهؤلاء الذين يتحركون أمامنا على خشبة المسرح بشر مثلنا. وعملية الحياد فى هذه الحالة عملية بعيدة الحدوث، بمعنى أن المتفرج لا يستطيع أن يظل بعيداً عن ذلك الصراع الإنسانى، ولابد أن يتعاطف مع أحد طرفى الصراع حتى ولو لم يعنى ذلك بالضرورة النفور من الطرف الآخر. أما فى حالة

مسرح الفكر فالصراع لا يدور على نفس المستوى، لأنه ليس صراع إرادات، بل صراع بين فكرة وفكرة، بين فلسفة وفلسفة وليس بين بشر مثلنا. وصراع كهذا عادة ما يكون صراعًا يحاول كل جانب فيه أن يثبت صحته ووجاهته، أو يحاول أن يثبت أنه هو الحقيقة والباقى زيف. والمتفرج من جانبه ليس ملزمًا بأخذ جانب ضد آخر، وحتى حينما يميل إلى عمل ذلك، أى أخذ جانب فكرة ضد الأخرى فإن الوسيلة التى يلجأ إليها هذا الطرف هى وسيلة الإقناع وليس التعاطف. خلاصة القول أن الصراع فى مسرح الفكر ليس صراعًا دراميًا بمعنى الكلمة، فهو لا يؤدى فى جزئياته إلى لحظات من التوتر العاطفى الذى يكون فى مجموعه الصراع فى المسرحية كلها.

وليس ذلك القول غريبًا، لأن المنطلق الذى يبدأ منه المؤلف عادة ما يكون منطلقًا فكريًا محضًا يحاول بعد ذلك أن يجد له شخصيات يلبسها الأدوار التى يفصلها هو عملا من هذا المنطق الفكرى، تمامًا كما يحدث فى مسرحية **الطعام لكل فم**، ومسرحية "Man and Superman" حيث يصدق القول بأن الشخصيات مجرد أفكار تتحرك على خشبة المسرح. لو أخذنا مشهدًا من إحدى مسرحيات الحكيم اتضح لنا معنى هذا القول. فى مسرحية **لعبة الموت** يكتشف أحد العلماء أنه مصاب بالإشعاع الذرى وأن أمامه بضعة أشهر فقط من الحياة، فيقرر ألا يجلس هكذا منتظرًا وصول الموت فى ألم، يقرر أن يتخلص من حياته. ليس هذا فقط، بل يتفتق ذهنه عن خطة بارعة للتخلص من حياته وتفجير الأرض من حوله، طبعًا بالقدر الذى يستطيعه. يقع اختياره على راقصة مغمورة شابة، كليوباترا، تقدم نمرة كل ليلة فى إحدى الملاهى برفقة أنطونيو، ويكتب

وصية تاركًا لها كل شيء، معتقداً بذلك أنه الراقصة هى ولاعب الخناجر الذى يحبها سوف يحاولان التخلص منه بسرعة للاستيلاء على ثروته.

وفى نفس الوقت يقوم بتسجيل كل شيء تقوله الفتاة على جهاز تسجيل يظل مفتوحًا دائمًا، حتى يكون الدليل جاهزاً للبوليس بعد مقتله. وهكذا لن تستفيد الوريثة بثروته على الإطلاق فى الوقت الذى يتخلص فيه هو من حياته. المهم أن الفتاة دخلت الملهى الليلى طفلة تقريباً، لم تتلق من التعليم شيئًا، وبدأت حياة الليل وهى فى الثانيةعشرة. وفى النهاية يكتشف المؤرخ أن كل خططه كانت مجرد أوهام، وأن كليوباترا تحبه هو، يوليوس قيصر العجوز ـ بدلا من أنطونيو، وأنها فى الواقع لا تريد أن تقتله ولا تريد حتى ثروته.

لنقرأ الآن مشهداً قصيراً من هذه الرواية:

المؤرخ : انك تخجلينني

كليوباترا : نعم.. يجب أن تخجل... إن كل ما جاء على لسانك فى هذا التسجيل لأمر يدعو حقاً إلى الخجل...!

: كيف يمكن لرجل مثلك أن تخالجه هذه الإحساسات البشعة..؟

المؤرخ : لست أنكر بشاعتها... لكن... فكرى فيما أصابنى أليس بشعاً أيضاً...؟

كليو باترا : الإشعاع الذرى..

المؤرخ : نعم...

كليو باترا : إن أفظع ما أصابك هو التشويه النفسى...

المؤرخ : التشويه النفسي.. تشخيص عجيب...

كليوباترا : نعم... لقد دمر فيك النفس الطيبة المؤمنة بالحب والخير... وتركها بقايا سوداء فارغة... إلا من سوء الظن والحقد وشهوة الانتقام، وإيقاع الأذى بالغير.

المؤرخ : أترين هذا؟...

كليوباترا : هذا وحده هو الذى ملأنى رعبًا... تلك هى الكارثة الحقيقية. رجل يعيش بنفس مشوهة[٣]

فى موقف كهذا تبدلت المراكز. فقدْ أصبحت الراقصة الشابة التى بدأت حياة الليل فى الثانية عشرة من عمرها ولم تقرأ كتاباً عن الفلسفة أو علم النفس أو الأمراض النفسية هى الأستاذة والمؤرخ هو الجاهل الذى يتلقى الدرس. والتشخيص الذى تقدمه كليوباترا ليوليوس قيصر الحديث ـ وهى مقارنة متعمدة من أول المسرحية مع قصة كليوباترا لا أهمية لها إلا من الناحية الفكرية، ولكنها لا تخدم غرضًا فنيًا فى المسرحية ـ هذا التشخيص تشخيص يعتمد على دراسة واعية لعلم النفس، لأن القبح الخارجى لا يساوى شيئًا إذا قورن بالقبح الداخلى، التشويه الجسدى لا يساوى شيئًا إذا قورن بالتشويه النفسى. بل إن المؤرخ نفسه يكون أول المتعجبين لوصول الراقصة إلى هذا التشخيص العميق، فهو يعلق: «تشخيص عجيب».

من الذى يتحدث هنا إذًا؟ أهى الراقصة بكل معطياتها التى قدمها لنا المؤلف أم الفكرة؟ من الواضح أن الذى ينطق هذه الجمل هى الفكرة التى

---

(٣) توفيق الحكيم، **لعبة الموت** (الكتاب الفضى: الشركة العربية للطباعة والنشر)، ص ١٠٩ ـ ١٠.

تسير أمامنا على خشبة المسرح فى شكل راقصة. والمسرحية مليئة بمثل هذه المواقف منذ بدايتها حتى نهايتها. هذا هو مسرح الفكر!!.

لنعد الآن إلى الصراع الدرامى لنناقش أهم خصائصه.

إن الصراع الدرامى فى الواقع هو ذلك العنصر الذى يشدنا إلى مقاعدنا طوال مدة العرض. فالعرض المسرحى بصفة عامة يصور أو يقدم صراعًا عامًا، أوخطأ عامًا للصراع بين إرادتين تحاول إحداهما هزيمة الأخرى. قد لا يعنى ذلك أن الصراع بين إرادتين على طرفى نقيض بالضرورة، بمعنى أنه قد يكون بينهما من أوجه التشابه أكثر مما بينهما من أوجه الخلاف أو التناقض، وقد يكتشف طرفا الصراع فى نهاية الأمر أنهما متشابهان أو متقاربان، أو قد يكتشف طرفا الصراع أوجه التباين بينهما فى مرحلة متأخرة من المسرحية، فى منتصفها أو قبل نهايتها بقليل بمعنى أن المسرحية تبدأ بتأكيد أوجه التشابه أو التطابق ثم يبدأ المؤلف بعد ذلك فى كشف **زيف ذلك التطابق فى منتصف المسرحية**. تمامًا كما يحدث فى **بيت الدمية** حيث يقدم لنا أبسن طرفى الصراع وكأنهما فى تطابق تام ـ وقد سبق أن قيل أن تلك هى الواجهة الزائفة التى يقدمها أبسن فى بداية مسرحياته حتى ينجح فى شد المتفرج إلى خشبة المسرح ـ وهو فى هذا ينجح فى تقديم سطح هادىء ساكن لا تعكر صفوه صخور تتساقط أو شوائب، وبعد ذلك يبدأ فى كشف التيارات التى يخفيها هذا السطح الزائف. ذلك هو الموقف، كما قلنا، فى **بيت الدمية** وفى **الأشباح**. فى المسرحية الأولى مثلا يقدم لنا المؤلف بيتًا نموذجيًا يتمنى كل إنسان أن يكون بيته. فالزوج سعيد بمنصبه الجديد بعد أعوام من المتاعب،

والزوجة سعيدة بتدليل زوجها لها وحبه واستعداده لحمايتها ضد أى مخاطر قد تتعرض لها. ليس فى الإمكان إذن أفضل مما هو كائن. ثم يبدأ المؤلف فى التعمق إلى ما وراء تلك الواجهة حينما تصل صديقة الشباب كريستينا، فتكشف لها نورا أن الحياة لم تكن لبنًا وعسلاً كما تتخيل وأنها كافحت سنوات خمس لتسد دينًا اضطرت لاقتراضه لإنقاذ حياة زوجها دون علمه.. لكن ذلك الاكتشاف المبكر، من وجهة نظر كريستينا والمتفرج فقط، لا يغير من التطابق بين الإرادتين بل ربما يعمقه ويزيد إعجابنا بالبطلة التى تبذل هذه التضحية النبيلة من أجل زوجها. صحيح أن ذلك الكشف عن سر نورا يضيف بعض المرارة لما تتحمله هذه الزوجة التى يعتقد الزوج طوال الوقت بأنها مبذرة مسرفة فتقبل راضية صامتة، الزوجة التى تدخر سرها ليوم تصبح فيه محتاجة إلى تذكير زوجها بما فعلته فى يوم من الأيام، على حد قولها لصديقتها، أى حينما تفقد شبابها وجمالها، مع ما فى هذا من مهانة لمكانتها كامرأة. تلك المرارة موجودة لكنها ليست واضحة بما فيه الكفاية، وليست قوية لتقضى على التطابق فى وجهتى النظر أو فى إرادتى الزوجة والزوج، لأنها تعتقد فى إخلاص زوجها وأنه فعلا قادر على حمايتها والتضحية من أجلها، تمامًا كما ضحت من أجله. إذًا فالمسرحية تبدأ بمفارقة درامية واضحة.

ثم تنفجر قنبلة، أو تسقط صخرة فوق السطح الهادىء فيبدأ التناقض، الذى كان من قبل توافقًا، فى الظهور، ويبدأ الصراع بين نورا وزوجها. وحينما يحاول كروجستاد نزع فتيل القنبلة قبل انفجارها بقليل فى عرضه لاسترداد خطابه إلى هيالمر قبل أن يقرأ عن جريمة

التزييف التى ارتكبتها زوجته، وعن الابتزاز الذى يهدده هو به تطلب منه كريستين ألا يفعل ذلك ويترك القنبلة تنفجر حتى يكتشف الطرفان بعد ذلك مدى صدق التطابق السابق فى موقفهما أوزيفه. وتنفجر القنبلة بالطبع ويكتشف أحد الطرفين على الأقل، وهو نورا، مدى الزيف الذى عاشت فيه ويتباعد الطرفان إلى أقصى درجات التباعد. وتكون تلك لحظة الاكتشاف الرهيبة بالنسبة للزوجة التى تنظر إلى زوجها وقد سقط القناع من علي وجهه لتراه لأول مرة منذ زواجهما على حقيقته: إنسان أنانى لا يفكر إلا فى مصلحته فقط، مجرد زوج ككل الأزواج.

وتحاول كريستين الآن عن طريق كروجستاد أن تضع حداً للتباعد أو التعارض، فيصل خطاب يطمئن الزوج بأنه لا خطر على الإطلاق على مستقبله، ولا وجود للابتزاز، فيعود الزوج مصالحًا، يحاول أن يعيد التطابق السابق غير مدرك أنه بذلك يبعد عنه نورا أكثر وأكثر. ولم يكن من المعقول أن تبقى نورا بعد ذلك فى هذا البيت مع إنسان غريب، كما تقول لقد اتضح لها أخيراً زيف التطابق السابق، وأن خطيهما غير متلاقيين، مؤقتًا على الأقل. وقد يكون من الطريف هنا أن نشير إلى أن أبسن كتب مسرحية أخرى، وهى **الأشباح** للرد على تلك الحملة العنيفة التى أثارها المفكرون ورجال الدين ضد **بيت الدمية**، وضد النهاية التى تصفق فيها البطلة الباب فى وجه التقاليد، والحب، ورابطة الدم والكنيسة. وقد تمثل رده فى أن بدأ مسرحيته الثانية وكأن نورا قد عادت إلى زوجها، أو بالأحرى قد بقيت فى بيت الزوجية ممثلة فى البطلة الجديدة مسز ألفنج. وبعودة الخطين إلى التطابق المفروض عليهما من الخارج تجىء النتيجة فى المسرحية الجديدة كارثة.

فى بيت الدمية إذن يتمثل خط الصراع الرئيسى فى تلك المفارقة التى تبدأ بتلاقى الخطين أو تشابههما وتنتهى بتأكيد تباعدهما أو اختلافهما. وقد يعتمد الصراع أحيانًا على مفارقة مقلوبة كما يحدث فى خط الصراع الجانبى فى رحلة خارج السور. فالمسرحية تبدأ وفريد مقبل على العالم، مؤمن بنفائه وطهارته، متحمس لمبادئه، ومستعد للقتال من أجلها. بينما نجد عم كامل، يقدم لنا تناقضًا مبدئيًا زائفًا، فهو إنسان منطو على نفسه، اعتزل العالم ونسيه العالم فى نفس الوقت ولا يوافق على ما يفعله فريد. ومع تطور الحدث يتضح لنا أن ما كان فى البداية تنافرًا فى المواقف بين فريد وعم كامل، يتحول فى النهاية إلى لقاء أو تطابق، بل أننا نكتشف فى النهاية أن التنافر الذى بدأنا به لم يكن إلا واجهة زائفة حينما نكتشف أن ما فعله فريد ويفعله هو، بتنويعة أخرى، هو ما فعله عم كامل وسبقه إليه، وأن مصير فريد لابد وأن يكون مصير عم كامل رغم نغمة الأمل الخداعة فى نهاية المسرحية. إذن فهو لقاء بعد تنافر.

تلك أمثلة للخط العام للصراع، سواء كان صراعًا أساسيًا كما فى **بيت الدمية** أو صراعًا جانبيًا يصب فى الصراع الرئيسى ويغذيه كما فى **رحلة خارج السور**. لكن ليس ذلك الخط وحده هو الذى يبقى المتفرج مشدودًا إلى كرسيه ليتابع دقائق العرض. فخط الصراع الذى يبدأ من أول النص حتى نهايته يتكون هو الآخر من جزئيات صغيرة، تكون فى مجموعها فى نهاية الأمر ذلك الصراع العام. وإذا كان المتفرج يشعر بخط الصراع الرئيسى أو يلمسه أحيانًا عن وعى، فإن الأمر يختلف فى حالة الجزئيات الصغيرة، لأن إحساس المتفرج بها لا يكون عن وعى أو

إدراك، كل ما يصل إليه من هذه الجزئيات لحظات توتر، قد لا يفهم سببها أو لا يدركه، ولكن تلك اللحظات المتصلة من التوتر هي التي تكون في النهاية إدراكه الواعي للصراع الأساسي في النص المسرحي. والمؤلف الجيد هو الذي يدرك ذلك ويضعه نصب عينيه، فلا يحاول أن يتجه إلى الخطب الرنانة، والمواضيع التي لا تخدم صراعه الدرامي في كليته أو جزئياته، لأن ذلك في النهاية هو الذي يؤدي إلى سأم المتفرج من العرض المسرحي، معنى هذا أن كل فصل وكل مشهد، بل كل مقطع من مشهد يمثل في حد ذاته صراعًا صغيراً يبدأ من نقطة بداية محددة، ويصل إلى ذروة ثم إلى حل، لتبدأ جزئية صراع أخرى وهكذا.

ولنأخذ المشهد التالي كمثال على ذلك:

(الساعة تشير إلى الخامسة... المشهد يشير إلى أنتريه.. زوجة شابة يبدو عليها القلق.. يفتح الباب الخارجي ويدخل زوج شاب تبدى الزوجة عدم الاهتمام)..

الزوج : (مبتسما) مساء الخير يازيزى.
(لا ترد)
مالك يازيزى؟ حصل حاجة ياحبيبتى؟

(١) زيزى : (فى تكشيرة) : ياسلام؟ بأه يعنى موش عارف عملت إيه؟

الزوج: (فى براءة) عملت إيه ياحبيبتى؟

زيزى : الساعة كام ياأستاذ؟

الزوج : (فى ارتباك) آه.. الساعة... الساعة أربعة ياحبيبتى...

زيــزى : بص كويس ياأستاذ .. الساعة خمسة.
الـزوج : ياخبر... دا الوقت سرقنى بصحيح.
زيــزى : بطل وحياتك الاسطوانة...
(٢) زيزى : معلهش ياحبيبتى.. أصل الحقيقة أنا قابلت واحد صاحبى مشفتوش من زمان.. قعدنا على قهوة وسرقنى الوقت.
زيــزى : واللى قاعدة فى البيت دى... مافكرتش فيها..؟
الــزوج : (يقترب منها ويمسك بكتفيها من الوراء) آسف ياحبيبتى. آسف...
زيــزى : شبعت من ازسف بتاعك.
الــزوج : (فى بعض الحدة) يعنى كنت عايزانى أعمل إيه... كنت اعمل موش شايفة...
٣) زيزى : النهاردة صاحبك، بكره موش عارفه يبقى مين!!
الــزوج : (فى حدة أكثر) وبعدين بقى على اليوم اللى موش حيفوت ده (صائحاً تقريباً) قلت آسف، خلاص ...
زيــزى : (فى بعض الرقة) انت عارف ياحمدى أنا باقلق عليك موش كفاية منتظراك من غير غدا لحد دلوقت[٤] .!!

ورغم أن المشهد وهمى فإنه مثال بسيط لما يحدث على المسرح طوال الوقت، فنحن هنا أمام موقف بسيط، قد لا يستغرق أداؤه على خشبة المسرح أكثر من دقيقتين أو ثلاثة، ولكنه يعطى نموذجًا لما نقصده بالجزئيات الصغيرة من الصراع التى تخلق توتراً غير مدرك داخل المتفرج. بل أن هذا الموقف القصير يقدم لنا صورة مصغرة لصراع

(٤) المشهد متخيل تماماً وليس مأخوذاً من أى نص مسرحى. المؤلف.

متكامل، يبدأ من نقطة الصفر ثم يصل إلى ذروة ثم يهدأ ليبدأ بعده موقف جديد، وهكذا. وإذا حللنا ذلك الموقف، أو بالأحرى خط تحرك الصراع فيه، وجدناه يتكون على الشكل التالى:

أولا، الزوجة تنتظر فى قلق، والساعة تدل على شيء. المهم أنها فى وضع تحفز. ثم يتضح سبب تحفزها وتوترها حينما يدخل الزوج. والزوج من ناحيته يدرك أنه فى موقف ضعيف فيبدأ من موقف تراجع، فهو يضحك ويحيي الزوجة التى لا ترد وتبدأ في الواقع بالهجوم المباشر. ويجب أن نلاحظ هنا أنه لاعلاقة بين الحركة البدنية على المسرح وبين حالات الهجوم والدفاع. فالزوج قطعاً يقترب من زوجته بدنيا فى البداية ومع ذلك فهو في موقف تراجع، والزوجة تبقى مكانها متظاهرة بعدم الاكتراث ومع ذلك فهى فى حالة هجوم. تم يكتمل الهجوم بعد أن تصارحه الزوجة بأنه قد ارتكب خطأ، وهو نهاية ما حددناه بالقطع الأول. ثم يستمر المشهد فى المقطع الثانى تراجع على طول الخط وهجوم ساحق من الزوجة يصل فى تصعيده إلى: «شبعت من الأسف بتاعك» وهو نهاية المقطع الثانى.

ثم يتغير الموقف حينما يتوقف الزوج عن التراجع مع بداية المقع الثالث ويتأهب للهجوم إذا دعت الضرورة: «يعنى كنت عايزانى اعمل إيه؟...» وفى نفس الوقت تستمر الزوجة هى الأخرى فى الهجوم، يعنى ذلك أننا مقبلون على صدام لا محالة إلا إذا تغير الموقف، وإن كان فى كلمات الزوجة هذه المرة نغمة جديدة ربما لا نحسها الآن: «النهاردة صاحبك، بكره موش عارفة يبقى مين؟ وأمام هذا الإصرار من جانبها

يتحول الزوج الآن إلى الهجوم: «وبعدين بقى على اليوم اللى موش حيفوت ده. (صائحًا) قلت آسف، خلاص»، وبهذا يكون الزوج هو الآخر قد صعد هجومه إلى ذروة، فإما أن تستمر الزوجة هى الأخرى فى هجومها وإما أن تهدىء الموقف، وهو ما يحدث فعلا إذ تخبره أنها إنما تفعل ذلك لحبها له وقلقها عليه. وهكذا ينتهى ذلك الصراع الصغير إلى حل، ليبدأ قطعًا موقف جديد يثير نفس التوتر عند المتفرجين، سواء كان الموقف بين نفس الشخصيتين أو شخصيتين أخرتين.

فى هذا المشهد المتخيل حاولت أن أصور لحظات الصراع الدائم والمستمر فى العمل الفنى بصورة مبسطة، بل ساذجة، بمعنى أن الصراع الذى أتخذت عنه، أو لحظات الصراع القصيرة التى تثير التوتر المطلوب عند المتفرج قد لا تكون بهذه السذاجة، ولكنها تسير على نفس النهج، بين هجوم وتراجع، اقتراب وابتعاد: ولنأخذ موقفًا قصيراً مماثلا من واحدة من أجمل أعمال الكاتب الأمريكى تنيس وليامز، **وهى عربة اسمها اللذة.** وقبل أن نبدأ الموقف المحدد أحب أن أعطى مقدمة بسيطة لما سبقه مباشرة: لقد جاءت بلانش ديبوا، ابنة الجنوب الأسطورى لتزور أختها ستيلا المتزوجة من رجل فظ ملىء بالرجولة، هو ستانلى، الذى يقضى معظم أمسياته يلعب البوكر مع أصدقاء لا يقلون عنه فظاظة، يشربون ويعربدون. وفى الليلة السابقة لهذا الموقف الذى اخترناه شهدت بلانش شجاراً بين ستيلا وزوجها المخمور فى نهاية ليلة بوكر، قام أثناءه بالقاء الراديو من النافذة، وقلب البيت رأسًا على عقب، وأهان أختها. فى صباح اليوم التالى تقرر بلانش أن ترحل عن هذا المكان وتأخذ أختها ستيلا معها:

بلانش : يجب أن أخطط لكلينا، لنخرج نحن الإثنتان من هنا؟

ستيلا : إنك تفترضين أننى فى موقف أريد الخروج منه.

بلانش : أعتقد أنه من المسلم به أن لديك من ذكريات بيل ريف ما يكفى ليجعل الحياة فى هذا المكان ومع لاعبى البوكر هؤلاء شيئاً مستحيلا.

ستيلا : حسناً.. إنك تبالغين كثيراً فى هذا.

بلانش : لا أصدق أنك جادة.

ستيلا : حقاً؟

بلانش : إننى أعرف كيف حدث ما حدث، قليلا. لقد رأيته فى زيه العسكرى، كضابط، ليس هنا، بل فى.....

ستيلا : لست متأكدة إذا كان الأمر سيختلف كثيراً لو أننى رأيته فى أى مكان.

بلانش : لا تقولى لى أن الأمر كان كومضة الكهرباء الغامضة بين الناس! لأنك إن قلت ذلك فسوف أضحك.

ستيلا: لن أتحدث عن هذا الموضوع بعد الآن.

بلانش : حسناً، لا تقولى شيئاً!

ستيلا: هناك أشياء تحدث بين الرجل والمرأة فى الظلام، أشياء تجعل كل شىء آخر ــ لا قيمة له. (صمت).

بلانش : إن ما تتحدثين عنه هو الرغبة الحيوانية ــ مجرد الرغبة من نفس اسم العربة التى تسير بطريقة مزعجة من شارع ضيق قديم إلى شارع آخر.

ستيلا: ألم تركبى تلك العربة من قبل؟

بلانش : لقد جاءت لى إلى هنا، حيث لا يريدنى أحد وحيث أخجل أن أكون...

ستيلا: إذن ألا تظنين تعاليك هذا فى غير محله؟

بلانش : ستيلا، إننى لست متعالية. صدقينى! تلك وجهة نظرى. إن رجلا كهذا من النوع الذى تخرج معه الواحدة مرة ـ مرتين ـ ثلاثة فى لحظة شيطانية. أما أن تعيش معه!
وتنجب منه!

ستيلا: قلت لك أننى أحبه.

بلانش : إننى أرتعد من أجلك... إننى... أرتعد من أجلك.

ستيلا: ليس بوسعى أن أمنعك عن الارتعاد إذا كنت تصرين.
(صمت).

بلانش : هل أتكلم بصراحة؟[٥].

ماذا يحدث فى هذا المشهد بالضبط من صراع؟ إن الموقف يبدأ بافتراض من جانب بلانش التى تدافع عن الموسيقى والفن والجمال بصفة عامة، بافتراض أن خطها لا يختلف عن خط ستيلا شقيقتها وأنها مثلها يجب أن تفكر، بل لابد أنها تفكر فى ترك منزل هذا الرجل الهمجى. إذاً فلا وجود للاحتكاك. ولكن سرعان ما يخيب ظن بلانش. لأن الخطين ليسا متطابقين بل متباعدان. إنهما لا تتشابكان فى صراع قريب كما فى المشهد الوهمى السابق، كل ما هناك أنهما يظلان فى

---

(٥) تنيس وليامز: عربة اسمها اللذة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ص ١٠٤ــ ١٠٦ ترجمة المؤلف.

تقارب وتباعد بطريقة ذكية. وحينما تقول ستيلا أنها ليست فى موقف تريد الخروج منه فهى بهذا إنما تبتعد عن بلانش، وفى ابتعادها عنها هجوم عليها. وتشن بلانش هى الأخرى هجومها، فتذكرها بارستقراطيتها حينما تريداً وعاشتا فى تلك المزرعة الجميلة بيل ريف وتقارن بين ذلك المكان وبين حياتها فى هذا المنزل مع مثل هذا الرجل ورفاق البوكر. وتهاجم ستيلا من جديد أختها فتتهمها بالمبالغة، ويخيل لبلانش أن أختها لا تعنى ما تقول فيجيء تعليقها فى كلمة واحدة: «حقًا؟» لتقدم لنا ذروة مبكرة لذلك الصراع القصير، من هنا تعود بلانش إلى نقطة البداية من جديد محاولة أن تجد لأختها العذر، فقد فتنها اللباس العسكرى لستانلى حينما رأته لأول مرة. إذاً فهى تحاول الاقتراب. ولكن ستيلا تخيب ظنها من جديد وتبتعد معلنة حبها لزوجها بصرف النظر عن زيه، فتعود بلانش هى الأخرى للهجوم، وتسخر منها ومن حبها حتى يصل الأمر بستيلا إلى مصارحتها بالحقيقة: «هناك أشياء تحدث بين الرجل والمرأة فى الظلام، أشياء تجعل كل شئ آخر - لا قيمة له». ثم فترة صمت يخيل لستيلا فيها أنها انتصرت، لكن بلانش تصعد هجومها وتتحدث عن الفارق بين الحب والرغبة.

وتقترب ستيلا مرة أخرى فى هجوم عنيف لتذكرها بطريقة رمزية وغير مباشرة بالرغبة، ثم تتبع ذلك بتأكيد موقفها من ستانلى حيث تجتمع رغبتها فيه مع حبها له. ويتصعد الموقف حتى تصل إلى لحظة صمت أخرى تتحدث بلانش بعدها قائلة: «هل أتكلم بصراحة؟» إذاً فقد وصلت الأزمة إلى ذروة أخرى قبل هذا السؤال مباشرة، وهى الآن تستعد لتبدأ من جديد فى أعنف هجوم على ستيلا وستانلى وما يمثله

من حيوانية، وهو فى الواقع هجوم لا يسعنا بعده إلا أن نتعاطف معها، بل أنه فعل من أجمل لحظات المسرحية على الإطلاق.

والصراع الدرامى صراع إرادى أيضاً - وطبعاً ذلك شئ متوقع من صراع بين إرادتين. ولكن المقصود بهذا الوصف أنه ليس صراعاً عفوياً يجيئ نتيجة للصدفة المحضة. وقد شاهدنا أنه حتى حينما تلعب الصدفة دوراً فى مسرحية كمسرحية أوديب ملكاً فإنها فى الواقع ليست صدفة بالمعنى الكامل للكلمة. بل إنها ترجمة مادية لإرادة قدرية، فأوديب لا يقابل أباه لايوس عند مفترق الطرق بلا هدف، ولا يهرب من كورنثيا إلى طيبة بالذات ودون غيرها من المدن بلا هدف، بل أنه يتحرك وفق مخطط علوى معروف مسبقاً للمتفرجين الذين يعرفون أسطورة أوديب قبل أن يشاهدوا المسرحية. لكن الأهم من هذا كله أنه حتى حينما تلعب مثل هذه الصدفة دوراً فى المسرحية فإنها لا تتحمل المسئولية كلها، بل تتحمل الشخصية نتيجة تصرفاتها الإرادية الكاملة: أوديب يقتل عن تهور واندفاع وعناد، ويحرك مجموعة أحداث تؤدى فى النهاية إلى فقأ عينيه ونفيه نتيجة نفس التصرفات المتهورة العنيدة.

وقد سبق أن ذكرنا أمثالا لشجار عابر يحدث عشرات المرات فى الحياة اليومية فى معرض حديثنا عن الحدث الدرامى. ونفس الشجار أيضاً أو أى شجار مماثل يمكن أن يستخدم لإيضاح صفة التعمد أو الارادية فى حديثنا الآن عن الصراع الدرامى. اصطدم راكب دراجة برجل واقف فى الطريق أو يعبر الشارع. بعد بداية كهذه قد يقف

راكب الدراجة فيعتذر للرجل فى أدب شديد فيقبل الرجل اعتذاره وينتهى الأمر عند هذا الحد. وقد يقف راكب الدراجة ليؤنب الرجل على عدم تأكده من خلو الشارع قبل أن يعبره فيرد عليه الرجل بألفاظ نابية ويرد راكب الدراجة بألفاظ أكثر قسوة، فيقوم الرجل بصفعه صفعة قوية تسقطه على أرض الشارع الصلبة فتصطدم رأسه بالأرض بقوة فيموت. وقد يتدخل بعض المارة قبل أن يتطور النقاش إلى العنف وينتهى الامر. وقد يرد راكب الدراجة على الصفعة بأخذ مدية حادة من جيبه وطعن الرجل عدة طعنات تؤدى إلى موته. فيقتاده الناس أو الشرطة إلى أقرب نقطة بوليس، وقد وقد ... إلخ ... فى الواقع أننا نستطيع أن نعدد هنا عشرات الاحتمالات المقبولة بلا مبالغة، كلها احتمالات منطقية جداً، ويكفيها إقناعاً أنها تحدث كل يوم تقريباً. هكذا تسير الحياة، ولكن ماهكذا يسير الفن.

من هذا الحادث البسيط تتضح لنا حقيقتان هامتان: أولا أن تلك البداية التى شاهدناها لراكب دراجة يصدم رجلا فى الشارع قد تؤدى إلى أكثر من نتيجة وكلها مقبولة. ثانياً، أنه فى حالة انتهاء هذا الحادث البسيط بسقوط أحد الطرفين قتيلا مثلا فإن العقوبة عادة ما تكون مخففة إلى سنة أو سنتين أو ثلاثة أو حتى عشرة. المهم أنها لن تكون الإعدام بأى حال من الأحوال، لأن فكرة العقاب ذاتها تصبح محل شك مادام الفعل نفسه لم يكن مقصوداً. والصراع الدرامى يدور فى إطار حدث يتطور بطريقة مختلفة تماماً.

أولا، الصراع الدرامى حينما يبدأ إنما يبدأ كنتيجة حتمية لمعطيات معينة، أى أنه يتطور من موقف معين لا يمكن أن يؤدى إلا

إلى احتمال واحد - وهو الاحتمال الذى أمامنا، الذى يصبح بذلك ضرورة لا بديل عنها. وبهذا تلغى الصدفة المحضة. ثانياً أنه تبعاً لذلك فإن البطل المأسوى يتحمل نتيجة خطئه الذى لم يرتكبه إلا لأنه يعانى من نقطة ضعف أساسية فيه، وهو يدرك ذلك، سواء قبل ارتكاب الخطأ وبعده كما فى حالة ما كبث، أو بعده فقط على الاقل كما فى حالة أوديب، لهذا يكون احتمال الاكتشاف فى الحالة الأولى شبه معدوم، ويصبح ضرورة فى الحالة الثانية، ولا أظن أن هناك بطلا مأسوياً يدرك خطأه قبل ارتكاب الخطأ فقط ثم لا يدركه بعده وإلا فقد تعاطفنا. المهم أن البطل، فى غياب الصدفة المحضة، يصبح مسئولا مسئولية يتفاوت حدها من عمل مسرحى إلى آخر ومن عصر إلى عصر، لكنه مسئول. ثم إن الصراع الدرامى فوق هذا وذاك يختلف عن الشجار العفوى فى أحد الشوارع، أو حتى عن جريمة القتل مع الترصد وسبق الإصرار فى أنه لا يمثل ما يحدث للبطل المأسوى بعد ارتكابه للخطأ على أنه عقاب، بل عملية تطهير، أو قل عملية فقدان براءة تمكننا من التعاطف معه رغم ما ارتكب، على عكس المجرم المحترف أو على عكس الرجل الذى يقتل آخر فى شجار والذى لا يتطلب منا أن نتخذ موقفاً محدداً منه أو من خصمه على أية حال.

أليس هذا هو ما يقصده أرسطو بقوله: «إن الفن يكمل ما تفشل فيه الطبيعة، أو يحاكى الأجزاء الناقصة» ؟ الواقع أن الفنان المبدع بتقديمه للصراع بهذه الصورة يجعله فعلا تجسيداً لهذا القول لأنه يصور الطبيعة بصورة أحسن مما هى عليه!!

الحوار

لو حدث أن وجهنا السؤال التالى: «ما هو الفرق بين المسرحية والرواية الطويلة؟» إلى مجموعة من الناس لايعرفون عن الفن المسرحى كثيراً، إما بسبب صغر السن أو عدم المعرفة فإنا سنلاحظ إجماعًا على إجابة بسيطة قد يعتبرها البعض أيضًا ساذجة، «وهى أن المسرحية فى شكل حوار الرواية على شكل قصة.»، أى أنهم ربما حتى لا يستخدمون كلمة «سرد» لتحديد الفارق فى حالةالرواية، قلت إن تلك إجابة بسيطة بل ساذجة، لكن الواقع أنها فعلا تمثل فارقًا أساسيًا بين الدراما كفن أدائى وبين الرواية كأدب صرف. وحينما أؤكد الجانب الأدائى هنا فى حالة الدراما فذلك لأن الرواية هى الأخرى تلجأ إلى استخدام الحوار فى حالات كثيرة، فليست سرداً متصلا طول الوقت. أى أن تلك المجموعة التى أجابت بعفوية وقلة تجربة لم يجانبها الصواب كثيراً فى وضع أصابعها على الحوار بصفته فارقًا أساسيًا بين الأدب المسرحى والأدب القصصى.

ولانكون مبالغين إذا قلنا أنه بدون الحوار لما كان هناك أدب مسرحى. بالطبع هناك فنون أدائية مختلفة تتوفر لها عدة عناصر درامية من حدث وصراع وبطل مأسوى، وكل ما تحدثنا عنه حتى

الآن مثل الأوبرا، والباليه، وإن كانت الأوبرا هى الأخرى تستخدم الحوار إلى حد كبير. لكن الحوار هو العنصر المكمل لكل العناصر السابقة.

إذاً فليس من قبيل المبالغة أن نقول أن مولد الفن الدرامى كفن أدائى بدأ فعلا في تاريخ محدد، وفى موسم محدد، أثناء ذلك المهرجان الذى أقامه دكتاتور أثينا بيزستراتوس احتفالا بأعياد إله الخصب والخير والخمر ديونيسيوس. فى ذلك المهرجان بالذات، وفى عام ٥٣٥ق.م. على وجه التحديد اكتمل مولد الأدب المسرحى حينما صعد ثيسبيس Thespis المغنى والمطرب والمخرج، صعد إلى منضدة وسط الكورس وبدأ يتبادل أجزاء من أغانى الديثيرامب مع قائد الكورس، مدخلا بذلك العنصر الأخير الذى اكتمل بعده الشكل الدرامى، وهو الحوار.

ثم إن تلك الإجابة التى نصفها بالسذاجة هى فى الواقع إحدى الإجابات التى قدمها رائد النقد الأدبى وأستاذ الفكر النقدى فيما يتعلق بفن الدراما وهو أرسطو، إذ أنه هو الآخر يقدم الحوار على أنه أحد الفوارق الأساسية بين الدراما وبين الفنون الأخرى. فهو يبدأ كتاب الشعر بمقدمة مقتضبة عن الفنون والآداب المختلفة وكيف تتفق جميعها فى أنها محاكاة، أو ألوان مختلفة من المحاكاة. بعد هذا ينتقل إلى الفوارق الأساسية التى يقسمها ثلاثة أنواع:

(أ) فوراق فى الأداة، (ب) وفوارق فى موضوع المحاكاة نفسه، (جـ) ثم فوارق فى طريقة المحاكاة.

فالرسام مثلا يستخدم الخطوط والألوان أداة للتعبير، أو المحاكاة، على حد قول أرسطو، بينما يستخدم الشاعر الكلمات والإيقاع، ويستخدم فنان آخر الصوت والكلمة والإيقاع.. إلخ، تلك هى الفوارق الناتجة عن تباين وسيلة أو وسائل التعبير المستخدمة فى المحاكاة. أما فيما يتعلق بفوارق المجموعة الثانية فيقول عنها أرسطو:

> (ب) أن الأشياء التى يحاكيها المقلد هى أفعال يقوم بها أناس هم بالضرورة إما خيرون أو غير خيرين. وتبعاً لذلك فإن الأشخاص كما يبدون فى المحاكاة لابد وأن يكونوا إما فوق مستوانا من الخير، أو أدنى منه، أو مثلنا تماماً.[1]

ولتوضيح ذلك ما علينا إلا أن نعود إلى الفارق بين التراجيديا والكوميديا من وجهة نظر أرسطو، وهو موضوع ناقشناه فى الجزء الخاص بالحدث فى هذا الكتاب، ولا أظن أننا بحاجة الآن لنعود إلى نفس الموضوع، كما أننا لسنا بحاجة للعودة إلى مناقشة نظرية المحاكاة برمتها.

لكن مجموعة الفوارق الثالثة بين الفنون والآداب المختلفة تلقى ضوءاً مباشراً على الحوار وأهميته، كما أنها تثبت إلى حد كبير أن تلك الإجابة البسيطة ليست ساذجة تماماً. يقول أرسط عن مجموعة الفوارق الثالثة:

> (جـ) والفارق الثالث بين هذه الفنون يكمن فى الطريقة التى يقدم بها كل شئ تتم محاكاته. فحتى

(١) أرسطو. كتاب الشعر. ص. ٥. ترجمة المؤلف

حينما يستخدم الشعراء نفس الوسيلة للتعبير ونفس موضوع المحاكاة فإن الشاعر قد يتحدث [1] في وقت من الأوقات بأسلوب السرد، وفي وقت آخر قد يتحدث متخفيًا وراء شخصية من الشخصيات، كما يفعل هومر، أو [2] قد يبقى كما هو طوال العمل الفني دون تغيير أو [3] قد تأخذ محاكاته شكل تقديم القصة كلها دراميًا، وتقديم شخصياته وهي تقوم فعلا بعمل الأشياء التي يصفها. [2]

إذًا فالشاعر قد يلجأ إلى أسلوب السرد، بينما يلجأ آخر إلى تقديم محاكاته بصورة درامية، أي يقدمها وهي تقوم بأداء الأدوار التي قد يصفها الشاعر الأول. مجرد وصف فقط. وهو فارق يعود أرسطو إلى إعادة تأكيده بعد ذلك بوضوح في نفس المقدمة، ولا أظن أننا مهما اختلفنا مع بعض أفكار أرسطو، ومهما أثبتت الأيام خطأ بعض أفكاره، نستطيع أن نتهم مفكرًا كهذا بالسذاجة!

فالحوار حقيقة من أهم الفوارق الأساسية بين الأدب القصصي وبين الفن المسرحي.

ففي حديثه عن أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بين فن الدراما وفن الملحمة يؤكد أرسطو أن الملحمة تختلف عن الدراما في اعتمادها على السرد، أي أن الأحداث لاتقدم لنا بطريقة مباشرة في الفن الملحمي، بل لابد من وجود وسيط بين الحدث والمتلقي أو

---

(٢) ص٦ ترجمة المؤلف

القارئ لهذا الحدث، قد يختلف التكنيك فى الأشكال المختلفة، وفى فترات التطور المتعددة للفن القصصى ـ وهو أقرب الفنون الحديثة للملحمة ـ فقد نرى المؤلف يقوم بنفسه بدور الوسيط، يقدم لنا كل شئ فى روايته الطويلة من حدث أساسى وأحداث فرعية وشخصية ونحن على هذا الأساس ندرك وجوده منذ البداية ونسلم به، كما نسلم بأنه الشخصية الظاهرة المختفية التى تعرف كل شئ وتحرك كل شئ فى الرواية. وقد يتقمص المؤلف دور إحدى الشخصيات وفى هذه الحالة قد يستغرق الأمر منا قليلا أو كثيراً قبل أن ندرك تلك العلاقة، ولكنه هناك. وقد تقوم شخصيته بتقديم الأحداث للقارئ من وجهة نظرها هى، أو من خلال وعيها للأحداث وإدراكها لها. المهم أن هناك وسيطًا بين الحدث والقارئ فهو الذى يقدم لنا الحدث بطريقة السرد. فلنقرأ معًا هذه الأسطر التى قمت باختيارها مرة أخرى بطريقة عفوية، إذ انتقيت أحد الروايات التى أمامى وترجمت منها هذا الجزء:

> على الطريق سار رجل عجوز.. كان أبيض الرأس كقمة جبل، متهدل الكتفين، غير واضح التقاطيع بصفة عامة. كان يضع قبعة لامعة، ومعطفًا قديماً من معاطف البحارة، تبدو على أوجه أزراره النحاسية صورة الخطاف أو الهلب. وفى يده عصا ذات رأس فضية، كان يستخدمها بالفعل كساق ثالثة، تاركة وراءها بعناد آثاراً فوق الأرض تفصلها بضع بوصات. كان يبدو وكأنه كان ذات يوم ضابطاً بحرياً فى أسطول ما.

> وامتـد امـامـه الطريق الطويل المرهق الجـاف، طريق أبيض قد خلي من الناس. كان جانبا الطريق يتصلان بالمراعى الشـاسـعـة، وهكذا كـان الطريق يشطر ذلك السطح الداكن الشـاسع وكـأنه مـفـرق وسط شـعـر داكن، مـفـرق يتضـاءل ويتثنى حتى يلتـقى بحافـة الأفق. (٣)

ولسنا بحاجة إلى قـول الكثير هنا، فهـذا الرجل العجوز، ملابسه، وقبعته، وعصاه وشعره كلها تقدم لنا عن طريق وسيط من الواضح أنه المؤلف. والسـرد فى هذه الفـقـرة لايتـعـدى مـجـرد الوصف الخـارجى للشـخصـيـة فـقط. ولكن الروائى لايقـف عند هذا الحـد، فـأداته الفنيـة البسيطة وهى السرد لاتعرف الحدود لأنه يستطيع الانتقال من الظاهر إلى غـيـر الظاهر، من الوصف الخـارجى إلى سـرد مـا يجـرى فى أعـمـاق الشخصية:

> تلك إذن هى «إيوستاشيا» ـ فقد كانت لها لحظاتها الجـمـيلة ـ وقـد وصلت إلى مـرحلة أصبـحـت تدرك فيها أنه لاشئ يهم، مرحلة تملاء فيها فراغ ساعات حياتها بتصـور «وايلديف» على أنه إنسان مثالى، فلم يكن هناك غيره. ذاك هو السـبب الحقـيـقى لصـعـود نجـمـه فى نظرها، وكـانت هى أول من تدرك ذلك. فى بعض الأحيان كان كبرياؤها يثور ضد عاطفـتـهـا

---

(٣) توماس هاردى، عودة المواطن. بداية الفصل الثانى. ترجمة المؤلف

له، بل أنهـا كـانت تتطلع إلى التـحـرر منه أحـيـانًا
أخرى. لكن، لن يستطيع أن يخرجه من قلبها سوى
شئ واحد، وهو ظهور رجل أفضل. (٤)

إن السرد كـمـا قلت لايقف عند حدود، فـهـا هو المؤلف يتوغل فى أعماق بطلته «إيستاشيافاي» ليصور لنا ـ بعد أن قدم مظهرها الخارجى قبل ذلك فى نفس الفصل ـ ما يجرى فى الداخل، علاقتها بهذا الرجل، ومدى تعلقها به، وسبب ذلك، ثم لحظات الثورة التى تعتريها بين آن وآخر ومدى رغبتها فى التحرر. والأمر لايقف عند مجرد الوصف الخارجى والداخلى، بل إن الراوى أيضًا يقوم بتقديم الحدث. عملية الوساطة هذه تجعل فن الرواية أو القصة يختلف أساسًا عن المسرح. ولتوضيح مدى الاختلاف ما علينا إلا أن نتصور عرضًا مسرحيًا، وليكن **هاملت**، يحدث فيه ما يلى: بعد مشهد أو مشهدين، ولنقل بعد لقاء هاملت لشبح والده، وبعد أن يرغم البطل أصدقاءه على أداء قسم بكتمان ما شاهدوه فى تلك الليلة، وفى اللحظة التى نستعد فيها لبداية المشهد التالى يخرج لنا رجل يقدم نفسه على أنه المؤلف أو حتى المخرج، ثم يعلق بطريقة مباشرة على ما شاهدناه حتى الآن ويوضح لنا ما خفى حتى تلك المرحلة، ثم يبدأ فى سرد بقية المسرحية بنفسه، فيتحدث عن شكوك هاملت، وعن تأكده الآن، وعن حبه لأوفيليا وعلاقته بعمه، الملك الجديد، وأمه التى تزوجت من عمه بعد أن تآمرا على قتل أبيه..إلخ. طبعًا إذا حدث ذلك، وبصرف النظر عن تصرف الجمهور إزاء

(٤) نفس المصدر. نهاية الفصل السابع. ترجمة المؤلف.

هذا الموقف الغريب، فإن النتيجة ستكون انهيار المسرحية تماماً، لأنها فى الواقع أصبحت رواية قصصية من الأفضل أن نذهب إلى بيوتنا ونستمتع بقراءتها هناك. ذلك هو الفارق إذاً بين القصة والمسرحية.

وهذا الفارق ذاته هو الذى يدفع النقاد إلى القول بأن فن المسرح من أصعب الفنون جميعاً، أو على الأقل فن يحتاج إلى موهبة ودراية أكبر بكثير مما تحتاجه الرواية القصصية. فالمؤلف القصصى فى موقف أفضل، فنيًا، من زميله المؤلف المسرحى، لأنه يمتلك تلك الأداة السحرية التى تمكنه من تخطى كل الحواجز والسدود، وهى أداة السرد، ففى الوقت الذى لايستطيع المتفرج أن يقبل فكرة الوسيط التى تحدثنا عنها، نجد أن ذلك الوسيط نفسه فى حالة الرواية القصصية هو الذى يستطيع أن ينتقل كما يشاء فى تصويره للأحداث، وفى وصفه للخلفية سواء كانت مكانية أو زمانية، وفى عرضه للحدث وطريقة تسلسله، ثم فى نقلاته الحرة كما يشاء فى الزمان والمكان. وهذا كله هو ما نقصده بقولنا أن أداة السرد تلك توفر للروائى وسيلة تعبير لاتعرف الحدود.

أما الكاتب المسرحى، فحتى حينما يضرب بوحدتى الزمان والمكان عرض الحائط كما يفعل شكسبير مثلا، فإنه لايستطيع أن ينسى أنه ملتزم بتقديم أحداثه فوق خشبة مسرح ثابتة، ومهما بلغت التطورات التكنولوجية فى توفير الخشبة المرنة، فخشبة المسرح تلك لايمكن أن تتغير طول الوقت ومن مشهد إلى آخر، لتصور لنا أركان الدنيا الأربع. ثم أنه أيضًا، ملتزم بعنصر الوقت ، ومهما صور له خياله أن يكسر حاجز الوقت على خشبة المسرح، فهو لايستطيع أن

يتجاهل عنصر الوقت في الصالة حيث يجلس متفرجون لمدة ثلاثة أو أربع ساعات فقط. وفوق هذا كله لايستطيع أن يتهرب بتقديم وسيط يقدم لنا المسرحية بطريقة السرد، إذ لابد أن نرى كل شئ ـ تقريبًا ـ على خشبة المسرح.

والمعادلة بهذا الشكل تبدو كالتالى: إذا كانت قد أتيحت للقصاص أداة السرد ـ فليس أمام فنان المسرح سوى الحوار تقريبًا. أى أن السرد يسهل عملية الكتابة فى ميدان القصة، طويلة أوقصيرة، وحرمان المؤلف المسرحى منها فى الواقع يقيده بالحوار، مما يجعل مهمته أكثر صعوبة والتحدى أكبر حجمًا، وتلك حقيقة لايدركها الكثيرون ممن يحاولون الكتابة للمسرح، وخاصة المبتدئين.

فالحوار فى العمل الدرامى ليس حوارًا لذاته، ليس مجرد شخصية أو شخصيتين تقفان على خشبة المسرح لتتجاذبا الحوار أيًا كان، فليس كل حوار يصلح لأن يكون حوارًا دراميًا، ثم إن الحوار كما قلت لايقصد لذاته، بمعنى أنه لايكفى أن نرى شكلا أدبيًا على شكل حوار لنقول أن هذا حوار درامى، ثم إن المؤلف المسرحى، وهذا هو الأهم، محروم من كثير من المزايا والتسهيلات ـ إذا صح لنا استخدام هذا التعبير ـ التى يتمتع بها زميله القصاص أو الروائى.

الحوار إذن أداة لتقديم حدث درامى إلى الجمهور دون وسيط، هو الوعاء الذى يختاره، أو يرغم عليه الكاتب المسرحى لتقديم حدث درامى يصور صراعًا إراديًا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى

وهزيمتها. وعلى ضوء هذا التعريف البسيط نستطيع أن نحدد القواعد التى تحكم الحوار الدرامى وغير الدرامى.

لنأخذ أولا أحد الأمثلة البارزة للحوار، والتى تجسد صراعًا عنيفًا فى نفس الوقت:

ممثل الاتهام: سيادة القاضى، إن المتهم الذى ترونه أمامكم اليوم واقفًا فى قفص الاتهام يمثل نوعًا من أعتى المجرمين.

الدفاع: سيادة القاضى، إنى أعترض، فالمتهم لم يحكم عليه بعد.

القاضى: الاعتراض مقبول. والمحكمة تنبه ممثل الاتهام إلى الالتزام بالحقائق فقط من الآن فصاعدًا.. استمر.

الاتهام: حسنًا.. كيف نستطيع أن نصف رجلا امتدت يده لتقطع اليد التى امتدت له بالخير لأكثر من عشرين سنة!!

الدفاع: سيادة القاضى، مرة أخرى أود أن...

الاتهام: حسنًا، حسنًا.. فلتدع المحكمة شاهدة الإثبات الأولى، حتى نرى إذا كنا نكيل للمتهم التهم جزافًا أم لا، شاهدتنا الأولى هى سناء عبدالمجيد.

(الحاجب ينادى الشاهدة. تتقدم سيدة فى حوالى الخمسين من عمرها، تؤدى القسم، وتجلس فى مقعد الشهود).

الاتهام: اسمك؟

الشـــاهدة: سنية، أقصد سناء عبدالمجيد.

الاتهـــام: عملك؟

ســـناء: شغالة

الاتهـــام: سنك؟

ســـناء: خمسة وثلاثون سنة.... (يضحك بعض الحضور بصوت عال)... هل كفرتُ، كل الستات تقول هذا (ضحك أكثر. القاضى يطلب الهدوء في قاعة المحكمة) ثم ما علاقة ذلك بالقضية؟

القـــاضى: ياست سناء... لاداعى للتعليقات.. قولى الحقيقة فقط...

الاتهـــام: ياست سناء... منذ متى وأنت تعملين عند المرحومة؟

ســـناء: أكثر من عشرين سنة.. كنت ساعتها طفلة صغيرة..

الاتهـــام: هل تعرفين المتهم؟

ســـناء: المجرم، الذى خلى قلبه من الرحمة.

الدفـــاع: سيادة القاضى.. إننى أحتج بشدة وبعنف...

الاتهـــام: يا سنية.. أجيبى على قدر السؤال فقط.

(.. الخ) [٥].

هذا المشهد، بما فيه من حوار، رغم أنه متخيل، قد يحدث فى أية محكمة فى مصر تجرى فيها محاكمة متهم بجريمة قتل سيدة ثرية. والحوار هنا فعلا يصور حدثًا متحركًا من خلال صراع لايهدأ بين

---

(٥) المشهد كله وهمى، والأسماء وهمية لاعلاقة لها بأحداث أو أسماء معينة. (المؤلف)

طرفى الاتهام والدفاع، وبين الشاهدة والاتهام أحيانًا، وبين الشاهدة والدفاع أحيانًا أخرى. بمعنى أنه حوار ينطبق عليه التعريف البسيط الذى سبق أن سقناه منذ قليل للحوار الدرامى. فهل هو حوار درامى فعلا؟ خاصة أن هناك متفرجين يمثلهم جمهور يشهد المحاكمة والقاضى نفسه؟

الواقع أن هذا الحوار رغم انطباق التعريف الذى سقناه عليه بكل تفاصيله تقريبًا، يعتبر حوارًا غير درامى. وذلك لسبب بسيط وهو أنه أولا حقيقى - إذ يمكن ببساطة أخذ هذا الحوار أو أى مقطع شبيه له من ملف أى جريمة قتل - وموقفه موقف الصورة التى يلتقطها المصور الفوتوغرافى لإحدى اللحظات فى هذا المشهد أو أى مشهد آخر من مشاهد المحاكمة التى قد تطول أو تقصر.

وقد سبق أن ناقشنا وضع التصوير الفوتوغرافى وإذا كان يعتبر فنًا أم لا، وقلنا أن الصورة لاتعتبر فنًا إلا من حيث استخدام الفنان لزاوية دون أخرى، واستخدامه للضوء والظل وبعض العناصر الأخرى. وقد اتفقت النظريات الأدبية والنقدية حتى الواقعية منها، بل حتى أرسطو فى نظريته عن المحاكاة، على أن الفن ليس تصويرًا لواقع . وأن أقرب نقطة يقترب فيها من الواقع هى عند محاولته محاكاة ما قد يحدث فى الواقع أو ما يمكن أن يحدث أو يحتمل حدوثه. أما تصوير الواقع حرفيًا فهو حرفة المؤرخ ، فى حدود الإمكانيات البشرية، وحرفة كاتب الجلسة فى حالة المشهد الذى نتحدث عنه من المحاكمة.

وثانيًا، لأن الصراع هنا يهدف إلى الوصول إلى الحقيقة، وهو بهذا يختلف اختلافًا جذريًا آخر عن الصراع الدرامى. فالصراع الدرامى ليس من وظيفته أبدًا الوصول إلى الحقيقة، حقيقة براءة المتهم أو ثبوت إدانته، **هذه الحقيقة التى يجب أن يقتنع بالوصول إليها القاضى فى النهاية لكى يصدر حكمه بناء عليها وفى ضوئها. بل إننا نستطيع القول أن الصراع هنا، الصراع الذى يقدمه هذا المقطع من الحوار صراع وهمى لاوجود له إلا على السطح، فالطرفان كما قلنا يهدفان إلى شئ واحد وهو الوصول إلى الحقيقة، وحينما يحدث ذلك يقتنع الإثنان بها، من الناحية المثالية على الأقل، بل أن هذين المحاميين اللذين يتناطحان ويتخاصمان فى مرافعاتهما يخرجان بعد ذلك لتناول الشاى معًا، فهما فى الواقع ملتقيان جملة وتفصيلا، فى البداية والنهاية، بعكس الصراع الدرامى القائم على مفارقة قد يبدأ فيها الطرفان بالاتفاق ثم ينتهيان بالتناحر والاختلاف، أو العكس . التقاء فى اختلاف أو اختلاف فى التقاء ، وكلا الموقفين جادان، أبعد من القشرة بكثير.**

لهذا فإن هذا الحوار يخرج عن دائرة الحوار الدرامى رغم ما فيه من مقوماته. طبعًا يمكن أن يكون هذا الحوار دراميًا إذا ورد فى سياق درامى وأدى وظيفة درامية محددة، وفى هذه الحالة يخرج من دائرة الحقيقة أو الخيال ليدخل ميدان الإبداع الفنى الصرف.

وبنفس القدر فإن حوارًا يجرى بين صديقين فى قطار أو طائرة أو مقهى لايمكن أن يعتبر حوارًا دراميًا. فلنتصور اثنين جالسين فى مقهى

يتجاذبان أطراف الحديث فى مواضيع شتى. يبدآن بالحديث معلقين على فتاة تمر أمامهما، مثلا، ثم ينتقلان بعد ذلك إلى أزياء اليوم وكيف تختلف عن أزياء الأمس ثم يتذاكران الأيام الخوالى، بعدها مباشرة قد ينتقلان إلى الحاضر ليتحدثا فى السياسة أو الأدب أو الاقتصاد أو فيهما جميعًا. ولست بحاجة هنا إلي أن أورد مثالا لذلك فهذا شئ يحدث معنا جميعًا ونستطيع أن نتخيله تمامًا ونوع الحوار الذى يمكن أن يدور. هذا النوع من الحوار لايعتبر حوارًا دراميًا، هل لأنه يفتقر إلى الصراع؟ بالعكس قد يكون الرجلان مختلفين حول كل شيء تقريبًا وتكون أفكارهما فى تصادم طول الوقت، فالصراع إذًا موجود، وعندنا أمثلة لمسرحيات تقوم على الصراع بين الأفكار، كما فى مسرح الفكر. هل لأنه يفتقر إلى الجدية؟ وهذا أيضًا سبب غير مقنع، فالحديث جاد كل الجد والمواضيع التى تثار فى هذا الحوار تهم الكثيرين جدًا. السبب الواضح هنا أن هذا ليس حوارًا دراميًا لآنه يفتقر إلى الهدف الكلى أو الأثر الكلى، ليس فيه وحدة عاطفية أو حتى فكرية تحكم الصراع الذى يصوره الحوار منذ البداية حتى النهاية، لأن المتصارعين هنا ينتقلان من موضوع إلى آخر بلا رابط، وكيفما اتفق، مجرد تمضية وقت ليس إلا يثيران فيها الكثير، وينتقلان من موضوع إلى موضوع دون ضرورة أو حتمية، اللهم إلا توارد لفظة هنا أو تذكر موضوع هناك. وهو لهذا السبب ليس حوارًا دراميًا..

لننتقل الآن إلى مشهد آخر مأخوذ من مسرحية قدمت على المسرح بالفعل ولنرى ماذا يفعل المؤلف بالحوار، وهل هو حوار درامى لمجرد أنه ورد فى مسرحية أم أنه حوار درامى لأنه فعلا حوار درامى تتحقق له

مقومات الحوار الدرامى وينطبق عليه تعريفنا السابق للحوار على أنه أداة لتقديم حدث درامى دون وسيط أو وعاء يختاره المؤلف أو يرغم عليه لتقديم حدث درامى يصور صراعًا إراديًا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها . وا لمقطع الذى سنناقشه يرد فى أول **لعبة الحب** تقريبًا، لم يسبقه الكثير إلا مقطع حوارى آخر بين نبيلة زوجة عصام وسوسن شقيقة زوجها، نعرف منه أن سوسن تحب طبيبًا شابًا وأنها تخاف ألا يوافق أخوها لأنه، كما تعتقد، لايؤمن بالحب، فترد عليها الزوجة نبيلة بأن زوجها لايمكن أن يعترض لأنها تزوجته عن حب متبادل. ثم يدخل عصام وتختفى سوسن، وتبقى نبيلة مع زوجها ليبدأ الحوار التالى:

عصام:	يعنى ما دخلتيش تنامى زى عادتك..... إيه الحكاية؟	افتتاحية بسيطة تفجر موقفًا قصيرًا للصراع الذى قلنا أنه موجود فى كل مقطع من مقاطع العمل الدرامى الجيد، فليس تساؤل الزوج مجرد تساؤل، بل إنه يحمل هجومًا ودفاعًا فى نفس الوقت، هجوم لأن زوجته لم تنم حتى الآن ودفاع لأنه إنسان يشعر بالذنب،
نبيلة	أبدًا	محاولة للهروب... وإن كانت

الحوار	التعليق
(بهدوء)	الإجابة تحمل معنى التحدى والاستعداد للهجوم.
عصام: مالك يانبيلة..؟ فيه إيه؟	اقتراب واضح ومحاولة ترضية سطحية.
نبيلة: مفيش حاجة...	نفس موقفها السابق.
عصام: لا.. انت من ساعة الغدا وانت متغيرة..	فعلا كانت محاولة الترضية سطحية، فهو يشعر بشئ غير عادى فى موقفها، وهو فى الواقع يحاول الاطمئنان بالتأكد عما إذا كانت تعرف شيئًا أم لا، ومدى تلك المعرفة.
نبيلة: (هادئة) إيه قوة الملاحظة دى..	بداية الهجوم من جانب نبيلة
عصام: بتتريقى..؟	
نبيلة: أنا عمرى ما أتريق على حد.. بس غريبة انك مالاحظتش إنى متغيرة إلا النهاردة.	يرد بهجوم دفاعى قصير النفس دفاع سريع، ثم تصعيد للهجوم خطوة أخرى. وهنا فى نفس واحد تراجع وهجوم.
عصام: طيب وإيه اللى مغيرك؟	

نبيلة: انت فاهم كويس... لكن بكل أسف بتعاملنى كأنى قاصر.. مش عاوز أبدًا تواجهنى بالحقيقة.

تراجع مع محاولة الاطمئنان التى تحكم سلوكه حتى الآن. قطعًا الهجوم هنا أشد بمراحل من المراحل السابقة فقد بدأت الزوجة تهاجم زوجها فى الصميم، فهل ينسحب الزوج أم يقترب فى هجوم هو الآخر؟

عصام: (بصوت عال غاضبًا) إيه هى الحقيقة دى..؟ أكدب عليك يعنى عشان تستريحى..؟ قلت لك ميت مرة إن ما فيش فى حياتى واحدة تانية. إيه بأه؟

لم ينسحب الزوج، بل ارتد هو الآخر إلى هجوم مضاد قوى، لكن فى هجومه هذا يدرك تمامًا نقطة الضعف عنده، النقطة التى تهاجمه منها زوجته وهى شعورها بأن فى حياته سيدة أخرى. وهو بهذا التصريح يصل بالموقف إلى ذروته، إلى جانب أن التصريح فى حد ذاته يعطى للمشهد كله معنى، وللصراع ذاته... إذ أننا نعرف الآن لماذا يتصرفان بهذا الشكل كالقطة والفأر

وأصبحت الكرة فى يد نبيلة الآن، فإما أن تصعد الموقف من هنا وهو غير محتمل لأننا وصلنا الذروة بالجملة الأخيرة أو:

نبيلة: إحنامش بنتخانق دلوقت ياعصام.. لكن العيشة اللى احنا عايشنها دى.. أنا ما أرضهالكش.. وما أظنش إنك ترضاها لى... أنا متأكدة إنها بتحطمك زى ما بتحطمنى تمام...

لقد فضلت أن تعود بالموقف إلى ما قبل نقطة الذروة يعنى تهدئة لتبدأ من جديد هجومًا أكثر جرأة فأكثر صراحة، ويبدأ صراع قصير آخر لابد أن يصل بعد مراحل متتابعة إلى ذروة.

(عصام لايرد.. يسير فى إتجاه الحجرة.. وتسير هى خلفه)

لقد فضل الزوج التراجع المنظم بمعنى أنه قطعًا يتظاهر بالغضب أو الهجوم، وهو ما تدركه الزوجة تماماً، فتلاحقه بهجومها.

نبيلة: ما فيش داعى للعذاب ده يا عصام. أنا

قد تبدو كلمات نبيلة هنا وكأنها تعرض الاستسلام فى

مستعدة أنسحب من
حياتك...
بس فهمني .. رسيني
على بر...

هذا الصراع، فى هذا الموقف بالذات، لأنها تعرض الانسحاب من حياته.. ولكن هناك فارقًا بين عرضها للانسحاب من الصراع العام الذى يعتبر العمود الفقرى للمسرحية ويمتد من أولها إلى آخرها، وبين هذا الموقف بالذات.. ففى الموقف الذى نعالجه ليس هذا انسحابًا بل هجومًا شاملا رغم كلمات الانسحاب التى ترد فى هذا الجزء من الحوار.

الواقع أن هذا المشهد يعتبر مثالا واضحًا للحوار الدرامى الجيد الذى يستخدمه رشاد رشدى بطريقة بارعة للتعبير عن صراع رئيسى هو المسرحية كلها، وفى نفس الوقت ينجح فى خلق التوتر الذى تحدثنا عنه من قبل، والذى يعتبر عنصراً أساسيًا فى البناء الدرامى الجيد. وإلى جانب هذا كله فإن من الملاحظ فى هذا المشهد أن لكل كلمة تقولها الشخصية وظيفة محددة، إذ يبلغ الاقتصاد فى الحوار أقصى درجاته دون افتعال أو تصنع، **إذا لانستطيع أن نعثر على جملة واحدة لاتؤدى وظيفتها فى تحريك الصراع أو إبرازه أو تطويره، لأن الجملة التى**

لاتضيف شيئًا سواء لإظهار أبعاد الشخصية أو تطوير الحدث تعتبر جملة ميتة على المسرح. وتلك حقيقة لايدركها الكثيرون للأسف في بلدنا وخاصة ممن يكتبون للمسرح، إذ نستطيع أن نعثر علس عشرات الأمثلة لحوار درامى يمكن فى الواقع اختزاله دون إحداث أى ضرر بالنص المسرحى، بل من المؤكد أن المسرحية ستتغير إلى الأفضل.

ليس معنى الاقتصاد فى الحوار بأى حال من الأحوال هو الإيجاز، أى أن الجمل القصيرة ليست هى أنجح الجمل على خشبة المسرح. والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نبرز أمثلة لجمل قصيرة لاتؤدى وظيفة درامية واضحة، فى الوقت الذى، تمتلئ فيه روائع المسرح العالمى بجمل طويلة جداً ومع ذلك فإنها تبقى درامية فى كل تفاصيلها، تؤدى فيها كل جملة وظيفة محددة. وإذا أخذنا مسرح شكسبير مثلا وجدنا أن روائعه تمتلئ بجمل طويلة تنطق بها الشخصية أحيانًا فيما يسمى بالمناجاة الداخلية وأحيانًا أخرى تنطق جملا ليس من المفروض أن يسمعها ممثل معين على المسرح، وكلها أو معظمها طويلة، ومع ذلك فإن الفنان العبقرى ينجح فى إبقاء الصراع على حدته دون تباطؤ أو تعطيل للحركة العامة للحدث. فلنأخذ أحد المشاهد التى يتحدث فيها ماكبث مع زوجته، بعد قتل الملك بفترة:

ليدى: ما هذا ياسيدى: لم تبق وحيداً. لاتأخذ إلا الأفكار الحزينة رفيقة لك. إنك تفكر فى

ماكبث:

بادئ ذى بدء لانستطيع القول هنا بأن الصراع بين ماكبث وزوجته، ولكن بعبارات الترفيه تلك تضع

أشياء كان يجب أن تموت مع من تدور حولهم.. إن ما لايمكن علاجه لايجب الاكتراث له: فما حدث حدث.

يدها على الجرح، ممهدة الطريق لانفجار ما كبث معبراً عن مأساته. وحينما تقول إن ما حدث حدث فهي بهذا إنما تلخص في إيجاز رائع مفهوم المأساة كله عند كل من أرسطو وشكسبير.

ماكبث: لقد خدشنا الثعبان ولم نقتله. سرعان ما سيلتئم جرحه ويعود إلى حالته بينما يبقى شرنا البائس في خطر داهم من نابه القديم

هنا يبدأ ما كبث نفسه في التعبير عن مأساته، وإذا كان الصراع ليس بينه وبين زوجته، فهو على الأقل بينه وبين نفسه، أو بينه وبين نتيجة خطئه الأول. فالخطر قائم، ولابد، بعد الخطأ الأساسي، من الاستمرار.

لكن لتعم الفوضى الأرض، وليحل العذاب بالسماء والأرض قبل أن نأكل لقمتنا في خوف، وننام نهباً لتلك الأحلام المزعجة التي

إذن فلتعم الفوضى الأرض. وهذا بالضبط ما سيفعله ماكبث من هنا حتى النهاية. لقد حدث ما حدث، ولايمكن الرجوع فيه. تلك هي الحتمية الكامنة في الموقف والتي لايستطيع منها فكاكاً.

تنتابنا كل ليلة: خير
لنا أن نلحق بالموتى،
الذين وهبناهم نحن
الراحة، فى بحثنا
عنها، بدلا من أن
ننقلب فى ألم فوق
عذاب الضمير..
دنكان نائم فى قبره،
نام نومًا عميقًا بعد
حمى الحياة الدائمة.
لقد حققت الخيانة
أقصى ما تستطيع: لم
يعد ليزعجه حديد أو
سم، أو شر من
الداخل، أو تهديد من
الخارج [1].

وهنا يضع ما كبث أصبعه على مفارقة أساسية أدركها منذ اللحظة التى طعن فيها دنكان وهجره النوم إلى الأبد، فى الوقت الذى استراح فيه ضحيته إلى الأبد. وأهم من هذا كله أن كلماته هنا تثبت أن ما كبث لم يخدع نفسه دقيقة واحدة، فهو مدرك تمامًا لطبيعة ما حدث، وهو حينما يتحدث عن خيانة العالم وشروره فهو يدرك ضمنًا أو حتى صراحة أنه جزء من هذا الشرور هذا الإدراك من جانبه وإحساسه بفظاعة ما فعل، رغم أنه لا يسطيع أن يعيد عجلة الزمن إلى الوراء، أو يرجع فى الخطأ الذى ارتكبه ـــ وهذا كما قلنا المعنى المأسوى للحياة عند شكسبير ومصدر التراجيديا، ثم أن هذا الإدراك من جانبه هو الذى يجعل ماكبث إنسانًا نتعاطف معه رغم كل شيء، هو الذى يجعل منه بطلا مأسويا.

(١) ماكبث: الفصل الثالث، المشهد الثانى. ترجمة المؤلف.

صحيح أن هذا المشهد لايندرج تحت لون المشهد النمطى الذى ركزنا عليه حتى الآن حيث نرى صراعًا صغيراً يبدأ ثم يتعقد حتى يصل إلى ذروة ثم انهيار أو حل، ليبدأ صراع صغير آخر، إذ أن كلا من البطل وزوجته لايمثلان طرفى صراع، لكننا لو ركزنا على الحوار فى حد ذاته من حيث قيمته الدرامية وجدنا أن من الصعب حذف جملة أو حتى كلمة واحدة. فالزوجة كما قلنا تضع أصبعها على المأساة كلها وأن الملك قد قتل وانقضى الأمر، ومن هذا المنطلق يدرك ما كبث منذ هذه اللحظة أنه لارجعة إلى الوراء، بل لابد أن يستمر فى تصعيده لعملية القتل والتخلص من أعدائه، وتصرفاته تمثل على هذا النحو خطين متباينين، خط آخذ في الصعود، وهو خط التحول من قائد نبيل شجاع إلى حاكم دموى تؤدى كل جريمةيرتكبها إلى جريمة أكبر منها، وخط آخر يمثل انحداراً بنفس الدرجة التى يرتفع فيها الخط الأول، فكلما زادت جرائمه كلما زاد انحطاطه الخلقى، حتى يكتشف فى النهاية أنه انتهى أخلاقيًا، والموت البدنى حينما يجئ إنما يصبح ترجمة حسية لحقيقة معنوية. كل هذا فى الواقع يمكن إدراكه والتنبؤ به من مشهد كهذا.

فى نفس الوقت دعونا نأخذ مشهداً آخر فيه اختصار لنرى ما إذا كان الحوار أيضاً مقتصداً أم لا. لنبدأ بتمهيد بسيط عن خلفية المشهد. بعد أن تسرب الماء من شقة الست عطيات وهى تغسل شقتها بدون حرص، وبدأت البقع على جدار الأستاذ حمدى موظف الأرشيف وزوجته سميرة التى تتسم حياتهما بالفراغ التام من كل ما هو هام أو ذى معنى يحدث موقف غريب، إذ تبدأ الأشكال الغريبة التى نتجت عن

تسرب الماء تتخذ أشكالا محددة لشخصيات ثلاثة هى طارق العالم النابغة الذى عاد لتوه من الخارج بأفكار ثورية عن تحقيق الطعام لكل فم «والسيدة» والدته وشقيقته «نادية» التى تقول لأخيها إن والدتها وابن عمها قد تزوجا بعد أن تخلصا من والدهما وأن لديها الدليل، ثم يغمى عليها، عندئذ نشهد الحوار التالى بين حمدى وزوجته سميرة:

سميرة:	إيه.. حمدى... البنت أغمى عليها!!	تقرير يكاد يكون سرداً مباشراً لحقيقة سبق أن شاهدناها قبل ذلك بثوان بأنفسنا ولا تضيف أى جديد للموقف.
حمدى:	وعندها البدليل...	تكرار لنفس جملة سبق أن سمعناها من الشخصية التى يهمها الأمر مباشرة وهى نادية.
سميرة:	ضرورى ستفيق...	إلا إذا كانت قد ماتت!! أقصد طبعًا أنها ضرورى ستفيق.
حمدى:	نرجو ذلك ... اصبرى اصبرى..	وهذا ما يستطيع أن ينطبق به أى متفرج بينه وبين نفسه حتى تسكت السيدة التى تعطل الحدث ـ إذا كانت قصة الحائط هى القصة

		الأساسية، فنحن لانعرف حتى الآن
سميرة:	قل لى يا حمدى.. كم الساعة ؟ .. لقد نسينا أنفسنا!.. الله.. أنظرا.. «تلتفت إلى صينية القهوة» لم تشرب قهوتك.. قهوتك بردت!	واضح أنهما نسيا نفسيهما، وواضح جداً أن الرجل لم يشرب قهوته التى بردت!!
حمدى:	(كالمستيقظ) حقاً...نسينا أنفسنا!!..	لاجديد مرة أخرى.
سميرة:	وميعادك.. والشلة... والطاولة ؟!..	لأول مرة فى هذا المقطع نصل إلى سؤال معقول...
حمدى:	دعينا من كل ذلك ...نحن الآن فى هؤلاء.. ظهر أن الرجل مات مقتولا.. لكن قولى لى. «جرس الباب يدق»[3]	ولأول مرة أيضًا يضيف الرجل شيئًا، فلم يعد يهتم بالشلة والطاولة

(٣) توفيق الحكيم، الطعام لكل فم. الفصل الأول

الواقع أن ما يحدث هنا يحدث أكثر من مرة فى مسرحية **الطعام لكل فم**. وإذا افترضناأن متفرجاً دخل مسرحاً يقدم فيه هذا العرض دون أن يكون قد قرأ النص مسبقاً فهو إلى ما قبل النهاية بقليل يركز اهتمامه، مع حمدى وسميرة، على مأساة شخصيات الحائط والزوجة التى تعاونت مع حبيبها للتخلص من زوجها. فإذا كانت هذه المأساة الغريبة ـ بصرف النظر طبعاً عن غرابة الموقف كله، وبعده عن كل ما هو محتمل أو ممكن إلا فى ميدان الافتراض الفكرى الذى يتسم به مسرح الفكر ـ إذا كانت هذه المأساة تشد انتباه الزوج وزوجته فإنها أيضاً تشد انتباه المتفرج الذى يريد أن يتابعها على أنها تمثل الحدث الرئيسى فى المسرحية. وفى هذه الحالة فإن كل المقاطعات تعتبر تعطيلا للحدث وإزعاجاً لا داعى له، إلى جانب أن الحوار الذى يرد فيها لا يضيف جديداً، لأن ما يقوله الزوج والزوجة تحصيل حاصل أو مجرد تعليق.

ولكننا فى الفصل الأخير نكتشف أن ذلك الذى شد انتباهنا، وانتباه الزوج وزوجته لا يمثل الحدث الأساسى ، وأن القيمة الحقيقية للمسرحية هى أن ذلك الزوج الذى صدئ فكره وخلت حياته من كل ما هو هام، والزوجة التافهة قد تعلما، وأصبح كل منهما فى النهاية إنساناً آخر إلى حد بيع المصاغ وكل ما يملكان لشراء ميكرسكوب ليريا الأشياء بنظرة جديدة، وأصبحت الزوجة تضع كتاباً عن تاريخ الحضارة الإغريقية تحت وسادتها. وهذا الاكتشاف[٤] يجئ متأخراً فى المسرحية بطريقة مقلقة، وإلى جانب أنه غير مقنع... وفوق

---

(٤) لفظة الاكتشاف هنا لا علاقة لها بالاكتشاف بمعناها عند أرسطو، فالاكتشاف عند أرسطو اكتشاف بالنسبة للبطل، حينما يعرف شيئاً كان يجهله، أما الاكتشاف هنا فهو اكتشاف من جانب المتفرج!!

هذا وذاك ، فإذا كانت تلك القيمة الحقيقية للمسرحية، وهو ما يتضح في النهاية كما قلت فإن المؤلف بهدا الشكل يشد آذاننا وكأننا أطفال صغار طول الوقت وكأنه يقول: «انتبهوا، إنهما يتعلمان وينضجان» ، فيجئ تكرار مثل هذا المشهد الذى أوردناه بمثابة محاولة قسر للمتفرج على إدراك التيمة، وكأنه يغذينا الفكرة بالإكراه!! ويفترض فى المتفرج سذاجة فكرية تحول بينه وبين إدراك أن ما يحدث على الحائط عملية تثقيف للزوج وزوجته.

أعتقد أن نقطة الضعف تكمن فى أن المؤلف لا يبدأ بموقف قابل للتفجر مثلا، حيث نرى بشراً على حافة صراع، لكنه يبدأ بفكرة جدلية صرفة يفرضها بعد ذلك على مواقفه، ومشاهده كلها ثم شخصياته التى لا تصبح شخصيات من لحم ودم، بل مجرد أفكار فقط. والنتيجة أن الحوار يجئ ثقيلا متباطئاً، والدليل على ذلك أن توفيق الحكيم، سواء هنا أو فى مسرحيات أخرى يصل حواره الدرامى إلى القمة الفنية حينما يتحرر من الفكرة الجدلية التى يبدأ بها ويبدأ فى التعامل مع بشر من لحم ودم فى موقف إنسانى محدد ويصبح الحوار عنده سريعاً، مليئاً بالحياة يعبر عن مفارقة فى موقف إنسانى بحت، سواء كان بسيطاً أو معقداً، ولكن الشخصيات تبدأ فى شد انتباهنا كشخصيات تنطق بلسانها هى وتتحرك فى حرية بعيدة عن قيود الفكرة البحتة. فى مثل هذه اللحظات يصل الحكيم فى حواره إلى ذروة فنية لا أظن أن أحداً ينافسه عليها. والغريب أن **الطعام لكل فم** تقدم مثالا جميلا لذلك: لقد سقطت القشرة الجيرية التى أحدثتها مياه الست عطيات وتوقفت معها تمثيلية الحائط دون أن يجد طارق

حلا لمأساته. ويستبد الفضول بحمدى وزوجته، ثم يتفتق ذهنهما عن حل وهو عودة تسرب المياه من جديد من شقة الست عطيات. فيقرر أن يطلب منها إعادة غسيل الشقة كل يوم، بنفس الطريقة ونفس الكمية من المياه. ويستدعيان الجارة الطيبة التى كانا يهددانها برفع قضية ضدها بالأمس فقط ليطلبا منها هذا الطلب الغريب المبنى على مفارقة واضحة جداً للجمهور:

عطيات : وهل هذا يريح ضميركم؟

حمدى : نعم... لا يريحه إلا هذا العمل

عطيات : أن أغسل شقتى!..

حمدى : الآن... من فضلك... فى الحال...

عطيات : فى الحال!... لكن أنا غسلتها الصبح.. من نصف ساعة... نظفتها حجرة حجرة... وغسلت البلاط كله.

سميرة : والحجرة التى فوقنا؟!

عطيات : وخصوصاً الحجرة التى فوقكم...

سميرة : ولكن الماء لم يصل إلينا...

حمدى : نعم.. أين الماء؟... أين هى المياه؟...

عطيات طبعاً لا يمكن أن تصل إليكم الآن.. لأنى لست مجنونة أكرر نفس الغلط...

حمدى : هذا بالضبط ما نريده ... أن تكونى مجنونة .. لامؤاخذة أن تكررى ما سبق...

سـمـيـرة: نعم... يجب أن تكررى ما سبق بالتمام... حتى يرتاح ضميرنا.. ونشعر أنك على راحتك.. وأن التكليف بيننا زال .. اغلطى نفس الغلط... قومى يا ست عطيات.

حـمـدى: قومى.. اغلطى نفس الغلطة.. نرجوك...

عـطيـات: نعم.. نرجوك .. قومى اعمليها.
أعملها؟! ما هذا الطلب الغريب يا اخواتى؟!..

هنا، كما قلت. يظهر حوار الحكيم وقد توفرت له مقومات الحوا ر الدرامى الذى لا يكون عبئاً على خشبة المسرح، فالموقف، رغم بساطته الشديدة، موقف درامى من الطراز الأول يعتمد أولا على المفارقة المبنية على جهل إحدى الشخصيات بشئ أو أشياء يعرفها الجمهور، وثانياً على تقديم موقف غير منطقى فى صورة منطقية، وهذا ما يفعله الزوج والزوجة. فتبدو المقاييس مقلوبة للست عطيات، بينما نرى أن الموقف فى نفس الوقت، ومن وجهة نظر الزوج والزوجة، يمثل تقديماً لموقف منطقى بحت، فهما على استعداد لعمل أى شئ لإعادة الحياة لشخصيات الحائط التى ماتت بانهيار قشرة الجير على الأرض. والنتيجة أن الموقف كله من نوع الكوميديا الراقية التى تعتمد على قلب معايير الأشياء دون أن تلجأ إلى الاسفاف اللفظى الذى يملأ مسرحنا هذه الأيام. هذا هو الحكيم المؤلف المسرحى بحق. أما حينما تكون الفكرة متسلطة على المسرحية فإنها تصبح قيداً قاسياً على الحوار والشخصيات والحدث

والصراع بحيث تحول العمل الفنى إلى عمل يصلح للقراءة فقط، ملئ بالتعليق المباشر، والشرح والتبسيط، بدلاً من الإيحاء والتلميح.

السرد والتعليق..!! وماذا فى ذلك؟ هل يخلو المسرح من السرد والتعليق؟ فلماذا نحاسب الحكيم عليهما الآن؟ هذا صحيح لكننا الآن نعود إلى نقطة البداية فى هذا الفصل، وهى الفارق بين الملحمة أو القصة والمسرحية.

لقد ظل المؤلف المسرحى، منذ فجر الدراما الإغريقية حتى عصرنا هذا، قادراً على تغطية قصوره بالمقارنة مع المؤلف الروائى وتعويض العجز الذى يجد نفسه فيه بسبب حرمانه من أداة السرد. وقد نجح فى الواقع فى استخدام السرد فى البناء الدرامى، إما لضرورة تاريخية أو عن طريق التحايل الفنى. المهم أنه فى الواقع لم يحرم نفسه تماماً من تلك الأداة الطيعة أبداً. فإذا أخذنا المسرح الإغريقى وجدنا أن **السرد الدرامى** كان يمثل ضرورة أساسًا. إذ أن المسرح الإغريقى فى ذروة مجده لم يقدم أكثر من ثلاثة شخصيات فى الرواية الواحدة، الأولى قدمها ثيسبيس، والثانية قدمها إسنخيلوس والثالثة قدمها سوفوكل - وأمام هذا القصور الواضح كان المؤلف يعتمد بصفة أساسية على الكورس الذى بدأت به المسرحية كفن درامى أصلا، ففى غياب العدد الكافى من الشخصيات كان لابد من لجوء المؤلف للكورس لتأدية أكثر من وظيفة مثل القيام ببعض الأدوار (شيوخ المدينة)، أو المشاركة فى الحدث مشاركة مباشرة، أو التعليق على الحدث وتقديمه بطريقة السرد

الدرامى. تلك هى الضرورة التاريخية الأولى التى تفسر أهمية الدور الذى يلعبه الكورس فى ثلاثية إسنخيلوس.

وقد كانت هناك ضرورة أخرى فنية، وهى استحالة تقديم بعض مشاهد العنف والقسوة على خشبة المسرح أمام أعين المتفرجين مباشرة. فليس من السهل تقديم مشهد زوجة وعشيقها يطعنان الزوج العائد بالسيوف حتى يختلط دمه بماء الحمام. وفى نفسى الوقت لابد من تقديمه للمتفرج. إذاً فالسرد هو المخرج. وليس من المعقول أن نقدم رجلا عجوزاً تهوله خطاياه فيقوم أمامنا على خشبة المسرح بفقأ عينيه، إذاً فلابد من دخوله واختفائه ليعود بعدها وقد سالت الدماء على وجهه ليسرد لنا، أو يسرد لنا آخرون، ماحدث. أما الضرورة الثالثة فهى كون الدراما فناً أدائيًا يؤدى على خشبة مسرح أو وسط حلبة فى حضور متفرجين، وهذا يجعل من الصعب، إن لم يكن مستحيلا تقديم كل شىء أمام الجمهور، وإذا نظرنا إلى تلك الضرورات بعين الحاضر وجدنا أن بعض هذه الضرورات مازال باقيًا كما هو دون تغيير وبعضها الآخر قد تعرض لقليل من التغيير. فمثلا لم يعد الاعتماد على الكورس ضرورة فنية، وإن كنا نرى الكورس يظهر فى بعض الأعمال الفنية، أو فى بعض الأنماط. لكن حينما يحدث ذلك فإنه يحدث عن اختيار لا عن ضرورة تاريخية، فبرخت مثلا لا يلجأ إلى استخدام الكورس فى مسرحه التعليمى عن ضرورة وإنما عن اختيار. بمعنى أنه فى الوقت الذى كان المؤلف الإغريقى فيه يلجأ إلى الكورس كمخرج من قصوره بسبب قلة عدد الشخصيات التى

يستطيع استخدامها فى النص فإن برخت أمامه مطلق الحرية بين استخدام ثلاثة شخصيات أو خمسين إلى جانب الكورس.

وقد سبق أن قلنا أن تطور المسرح الإغريقى فى الواقع يتمثل أساسًا فى اتجاهين:

الاتجاه الأول هو الابتعاد عن المادة الأسطورية بالتدريج حتى نصل إلى تيمات علمانية كاملة فى التراجيديا والكوميديا الرومانية، والاتجاه الثانى فى الابتعاد التدريجى عن الاعتماد شبه الكلى على الكورس إلى أن نصل إلى مسرح يختفى فيه الكورس تمامًا كما فى الكوميديا والتراجيديا الرومانية.

لكن، هل حقيقة اختفى الكورس تمامًا من المسرح؟ صحيح أننا إذا قارنا أعمال أناس مثل بلوتوس وتيرنس وسينيكا بأعمال إيسخيلوس ويوربيدس ثم سوفوكل وجدنا أن الحركة المسرحية قد قطعت شوطًا كبيراً ابتعد بها عن تلك البداية التى كان الكورس فيها يعلق على الحدث بل يشارك فيه إلى الحد الذى كانت التراجيديا مثلا تنقسم فيه إلى خمسة أجزاء رئيسية ـ وليست فصولا ـ تحددها لحظات دخول الكورس إلى حلبة المسرح فى معظم الأحيان. بل إن ثلاثة أجزاء من النص التراجيدى على وجه التحديد اكتسبت أسماءها من علاقتها بما يفعله أعضاء الكورس أو يقولونه. فبعد المقدمة كان أعضاء الكورس ينقسمون عادة إلى قسمين ويدخلان إلى الحلبة من يمين وشمال الخلفية الخشبية أو الصخرية وهما ينشدان أغنية المدخل «Parados» يتبع ذلك مشهد يؤديه الممثلون، ثم يتبعه ما

يسمى «Stasimon» وهى أغنية يؤديها الكورس، وتتناوب المشاهد التمثيلية والأغانى الكوراليه الفاصلة إلى أن نصل إلى النهاية التى اكتسبت اسمها هى الأخرى من خروج الكورس واختفائهم. لهذا كانت تسمى «Exodos».

ولنعد الآن إلى تساؤلنا الأخير: هل اختفى الكورس تمامًا من المسرح؟ للإجابة على هذا السؤال لابد أن نعود إلى الضرورات الثلاثة التى سبق أن ذكرتها. من الواضح أن الضرورة التاريخية المرتبطة بنشأة الدراما كفن أدائى ثم تطوره عبر مراحل مختلفة، من الواضح أن هذه الضرورة قد اختفت. لكن الضرورتين الأخرتين مازالتا قائمتين. فمازالت هناك بعض المشاهد التى يجب ألاتقدم على المسرح أمام المشاهدين وتحت أبصارهم لأن فيها عنفاً أكثر من اللازم، أو لأن فيها مساساً بالأخلاق أكثر من اللازم ـ وإن كان هذا السبب الآخير مطاطاً بعض الشىء يختلف من بلد إلى بلد حسب اختلاف التقاليد والمعايير الأخلاقية ـ فتقديم مشهد اغتيال أجاممنون مثلا بالطريقة التى قدم فيها فى الجزء الأول من ثلاثية إسنخيلوس، أى من وراء ستار، كان ضرورة وقتها ومازال ضرورة حتى الأن، ففيه من العنف مايصدم إحساس المتفرج العادى.

أما الضرورة الثالثة والتى تقول أن المسرح مسرح، أى أنه يخضع لعاملى المكان والزمان بصرف النظر عن وحدتى المكان والزمان، فمازالت هى الأخرى قائمة، وإن كنا نرى الآن، ومنذ فترة طويلة أن التطورات التكنولوجية تزحف على خشبة المسرح بسرعة رهيبة وأنه

أصبح من الممكن الآن تغيير مشاهد كاملة بالضغط على زر معين. لكن الافتراض الأساسى مازال قائمًا وهو أن خشبة المسرح مكان واحد ولايجب أن نبالغ فى افتراض أنها أماكن كثيرة فى نفس الوقت أو على الأقل يجب أن تتغير الأمكنة فى حدود الوحدة المكانية الواحدة، بمعنى أننا نستطيع أن ترى مشهداً مثلا فى أحد أحياء القاهرة لننتقل بعد ذلك إلى مشهد تالٍ فى حى آخر من القاهرة لأننا فى الواقع نتحرك فى نطاق وحدة مكانية واحدة وهى مدينة القاهرة.

ثم أن هناك ضرورة أخرى وهى ضرورة الزمان. ونحن لانقصد بذلك وحدة الزمان كما هى عند أرسطو، أى الفترة الزمنية التى يغطيها الحدث على خشبة المسرح والتى يحددها بدورة يوم أو يوم ونصف، أو حتى كما هى عند الكلاسيكيين الجدد الذين كانوا أكثر تشدداً من أرسطو ذاته، أو التفسيرات التى تقول بضرورة تناسب الزمن على خشبة المسرح مع الزمن الذى يمضيه المتفرج فى مشاهدة المسرحية، لأن التجربة أثبتت أن المؤلف العبقرى يستطيع أن يتجاهل وحدة الزمان هذه ويقدم لنا رغم ذلك عملا فنياً مبدعًا. ضرورة الزمان التى نقصدها شىء آخر غير وحدة الزمان سواء عند أرسطو أو عند غيره. ويمكن شرحها بالعودة مرة أخرى للفارق بين الفن القصصى والفن المسرحى. **إن كاتب القصة يستطيع أن يبدأ روايته من أية نقطة زمانية يشاء فى حياة الشخصية أو الشخصيات. يستطيع أن يمد أحداثه لتغطى جيلا كاملا أو حتى أجيالا، متتبعًا بذلك التسلسل الزمنى الطبيعى لحدوث الأشياء. قد يبدأ بميلاد البطل مثلا ثم يستمر معنا إلى أن يتزوج وينجب أطفالا ثم يكبر ثم يموت. لكن الكاتب**

المسرحى لايستطيع أن يعطى نفسه هذه الحرية، حتى عندما يضرب بوحدة الزمان، بمعناها الأرسطاطيلى، عرض الحائط كما فعل شكسبير، ففنان المسرح لابد أن يبدأ عند نقطة حرجة، أو نقطة تكون الأحداث فيها قابلة للتفجر أو التعقيد. الضرورة هنا ترجع إلى التزام المؤلف وارتباطه بجمهور يجب أن يبقى جالسًا فى مقاعده حتى النهاية، لهذا لايستطيع أن يتراخى فى تقديم حدث فى تسلسله الطبيعى، أى منذ ولادة البطل مثلا حتى يموت. يجب أن يكون قادرًا على خلق ذلك التوتر والقلق الدائمين واللازمين لإبقاء المتفرج فى مقعده. نحن لانقصد أن يقدم الفنان حدثه بطريقة تجعل المتفرج يلهث معه أو وراءه، لكن على الأقل لابد أن يبقيه مشدودًا، لأن الحرية التى يتمتع بها قارىء الرواية القصصية من قدرة على التوقف متى شاء ثم المتابعة متى شاء، هذه الحرية غير موجودة هنا. إلا إذا كنا نتصور متفرجًا يشاهد الفصل الأول من مسرحية ما فى إحدى الليالى ثم يقطعها ليعود مرة أخرى بعد ليلة أو ليلتين ليشاهد الباقى!!

فإذا تخيلنا فنانين، أحدهما روائى والآخر مؤلف مسرحى، يتناولان قصة واحدة بالمعالجة، اتضح لنا ماذا تفعله الضرورة الزمانية بالمؤلف المسرحى، وما تؤدى إليه فى نهاية الأمر، وتلك هى المفارقة الغريبة، من تحايله ولجوئه هو الأخر إلى استخدام أداة السرد. ولم نذهب بعيدًا وأمامنا قصة أوديب ومأساته. لو أن كاتبًا روائيًا عالج هذه القصة، فلابد أنه سوف يبدأ قبل مولد البطل بقليل بل بفترة طويلة فى الواقع، إذ أنه يستطيع أن يبدأ باللعنة التى أنزلها أحد الفرقاء على بيت لابداكاس الذى ينتمى إليه لايوس والد أوديب ثم ينتقل بعد ذلك إلى النبوءة

التى سبقت مولد أوديب وكيف حذرت الملك من مولد طفل له سوف يقتل أباه ويتزوج أمه. ويولد الطفل ويتخلص الملك منه بإعطائه لرجل طالبًا منه أن يقتله فى الجبال. لكن الرجل يشفق على الطفل البرىء ويعطيه لرجل آخر من مدينة أخرى. وينشأ الطفل فى بلاط كورنث معتقدًا أنه يعيش فى كنف والديه، وفى يوم من الأيام بعد أن يصبح شابًا قويًا يشب شجار بينه وبين أحد أقرانه فيخبره بالنبوءة المتعلقة به. فيهرب الشاب من المدينة حتى لايقتل أباه ولايتزوج من أمه. وفى الطريق إلى طيبة يقابل رجلا عجوزًا وينشب بينهما شجار ينتهى بقتله له دون أن يعرف أنه بذلك قد قتل والده.. إلى آخر الأسطورة المعروفة. أى أن القصاص يتحرك بحرية تامة متتبعًا، إذا أراد، التسلسل الزمنى الطبيعى للأحداث.

ماذا سيفعل المؤلف المسرحى؟ بل ماذا فعل سوفوكل بنفس القصة ليقدم لنا مسرحية **أوديب ملكا**؟

إن سوفوكل لم يتبع التسلسل الزمنى للأحداث، بل بدأ بالأربع والعشرين ساعة الأخيرة من حياة أوديب. قد يقول قائل أن المؤلف فى هذا التزم بوحدة الزمان التى تحدث عنها أرسطو. ولكن فى هذا خطأ واضح سبق أن أشرنا إليه وهى أن **أوديب ملكا** هى التى ساعدت أرسطو على وضع معظم أفكاره عن التراجيديا أى أن أرسطو تعلم منه وليس العكس. وسواء كان هذا أو ذاك فإن ما أمامنا أن المؤلف بدأ باليوم الأخير من حكم أوديب فى طيبة. وهو بهذا قد اختار أيضًا لحظة حرجة تكون الأحداث فيها على وشك الانفجار. تبدأ المسرحية

بشيوخ المدينة وهم يتجهون إلى مليكهم طالبين منه أن ينقذ مدينتهم من وباء الطاعون الذى تفشى فيها. وهم فى هذا الطلب يستندون إلى أنه سبق له أن أنقذ المدينة من قبل من خطر آخر وهو لغز أبى الهول. ومنذ هذه اللحظة يتضح الخط الدرامى للمسرحية فيما يتعلق بعنصر الزمن، إذ أنها تتحرك فى خطين فى نفس الوقت، خط إلى الأمام وخط إلى الوراء. وخط الأمام، كما يتضح لنا فى نهاية المسرحية خط قصير جداً ـ أربع وعشرون ساعة فقط ـ بينما خط الماضى طويل، يغطى السنوات السابقة، إلى ماقبل مولده فى الواقع.

ولأن أوديب قد سبق أن أنقذ طيبة بالفعل، ولأنه عنيد فإنه يتعرض للخطر الجديد ويرسل إلى عرافة دلفى يسألها عن سبب الوباء (خطوة إلى الأمام) ويعود كريون بالسبب: إن فى المدينة قاتلا أفلت حتى الآن من العقاب، قاتل الملك السابق، ووجوده يلوث المدينة ويدنسها (خطرة إلى الماضى). وفى عناد وإصرار يرسل أوديب فى طلب العراف الأعمى تيريسياس (خطوة إلى الأمام)، وبعد مشهد عاصف يخبره العراف بالحقيقة، أنه هو القاتل، قاتل لايوس عند قارعة الطريق، وأنه بذلك قتل أباه وتزوج من أمه (خطوات إلى الوراء)، وهكذا حتى نهاية المسرحية حينما يكتشف أوديب ما كان يجهله ويفقأ عينيه ويخرج إلى منفاه.

كيف تقدم تلك الخطوات إلى الوراء؟ فى السينما الحديثة طبعًا من السهل الرجوع إلى الماضى عن طريق الاسترجاع بطريقة «الفلاش باك» أما فى المسرح فإن هذا لايحدث. **إذن فإن معنى ذلك قطعًا**

اللجوء إلى إحياء الماضى عن طريق السرد الذكى فى الحوار. قد يكون الزمن الذى يحدد المؤلف به نفسه أكثر اتساعاً من هذا بكثير، فإن مايفعله سوفوكل من تضييق الخناق بهذا الشكل لا يفعله شكسبير أو إبسن، ولكن النتيجة واحدة: السرد لسبب أو لآخر، إما بسبب استحالة تقديم كل شىء على خشبة المسرح أو صعوبة الرجوع إلى الماضى لاعادته إلى الحياة. خاصة إذا كان مجرد خلفية فقط. فى المشهد الثانى من **ماكبث** مثلا يقدم لنا أحد الجنود وصفاً حياً منطقياً لمعركة ماكبث ضد العصاة المتمردين على عرش دنكان. ورغم أنه مشهد رائع من ناحية الحوار، وتصويره لجوانب هامة فى شخصية البطل، ثم أنه فوق هذا وذاك منطقى، لأنه يقدم جندياً عائداً من ميدان المعركة ليصف للملك كيف ساءت الأمور، رغم كل هذا فإن المشهد يبقى مثالا واضحاً للسرد الدرامى الذكى.

وفى بيت الدمية يلجأ المؤلف إلى السرد لسبب آخر، وهو عدم القدرة على الرجوع إلى الماضى، فإن كريستينا تعود للقاء صديقتها نورا بعد سنوات من الغيبة. وتسألها نورا عما فعلت بزواجها، وظروف ذلك الزواج، وتحكى لها كريستينا ظروف الزواج، وكيف اضطرت لترك الرجل الذى تحبه لتتمكن من تحقيق بعض الاستقرار بالزواج من رجل غنى يكبرها سناً حتى تستطيع تربية أخويها. والآن، وقد مات الزوج، فقد جاءت تبحث عن عمل. حوار، هذا صحيح، لكنه سرد ذكى، ونورا هى الأخرى فى جعبتها من الماضى الكثير. وحينما ترى أن صديقتها مازالت تعتقد أنها عديمة الخبرة، مبذرة لاتعرف من الحياة إلا جانبها المرح تكشف لها نورا عن الجانب الآخر من

شخصيتها، وكيف اضطرت منذ خمس سنوات تقريبًا إلى اقتراض مبلغ كبير من المال لتنقذ حياة زوجها، وكيف استطاعت أن تسدد المبلغ كله على أقساط شهرية وفرتها من مصروفها الخاص ومصروف البيت وأى عمل خارجي كانت تستطيع الحصول عليه دون علم زوجها. حوار، لكنه أيضاً سرد ذكي.

ولعل القارىء قد لاحظ حتى الآن أننى أصمم على استخدام كلمة ذكى فى وصف السرد حينما يرد فى مسرحيات معينة.والواقع أن هذا يعنى أن هناك نوعاً آخر من السرد قد يرد فى عمل مسرحى يفضح قدرة كاتبه الفنية وعدم نضجه، أى أن هناك بعض المؤلفين الذين يفشلون فى التفريق بين مقومات الرواية والمسرحية ومن ثم لايفرقون بين الحوار الدرامى الذى يرد فى مسرحية من المفروض أن تقدم أمام جمهور وبين الحوار حينما يرد فى رواية قصصية. ولنأخذ موقفًا بسيطاً متخيلا وتعالجه بطريقتين مختلفتين: هدى وليلى طالبتان فى كلية واحدة تتقابلان صباح أحد الأيام ويبدأ بينهما الحوار التالى:

		اقتراب نفسى، ولكنه لايمثل هجوماً. بل تراجعاً لأنه محاولة استرضاء.
هدى :	**صباح الخير.**	**ليلى فى صمتها تبدأ الابتعاد النفسى الذى يمثل هجوماً إذا فكرنا فيه من زاوية الصراع**
ليلى :	**(تنظر إليها، ثم تدير وجهها دون أن ترد)**	
هدى :	**إيه ياليلى!.. مالك؟**	**تراجع**

ليلى :	وكمان موش عارفه عملت إيه؟	هجوم
ليلى :	أنا..!! عملت إيه؟	تراجع
هدى :	من النهاردة لا أعرفلك ولاتعرفيني..	هجوم.
ليلى :	موش تفهميني إيه بس اللى حصل؟	تراجع
هدى :	نسيت إنك كان من المفروض تجيني إمبارح	هجوم
ليلى :	متأسفة يا هدى.. مقدرتش.	تراجع
هدى :	يعني أقعد طول النهار منتظراك وبعدين تقولي متأسفة.	هجوم
ليلى :	معلهش.. أصل حصل عندنا حادثة في البيت امبارح.	وفجأة تتوقف ليلى عن التراجع، وتبدأ هجومًا خفيفًا، فلديها عذرها الواضح الآن..لهذا تصبح في موقف أفضل.
هدى :	(في دهشة) حادثة!. موش معقول. إيه اللى حصل؟	الآن لم يعد هناك داع لهجوم ليلى فتبدأ في التراجع أو على الأقل تتوقف عن هجومها.
ليلى:	ماما..	
هدى:	(في تعاطف) ماما!! مالها؟	تراجع
ليلى:	أبدًا، دى حاجة بسيطة	هي الأقوى الآن

الحوار	التعليق
هـــــدى: إيه هي اللي بسيطه... طمنيني بس.	تراجع
لـيـلـى: أبداً، حلة ميه بتغلى اتقلبت على إيدها.	هجوم.
هـــــدى: ياساتر .. وبعدين؟..	تراجع.
لـيـلـى: ماكانش في البيت غيرى، تصورى!!	هجوم.
هـــــدى: مسكينة... واصرفت إزاى..؟	تراجع.
لـيـلـى: يعنى حصرف إزاى؟ أخدتها في تاكسى ورحنا على المستشفى..لكن، قال يعنى متجيش إلا فينا.. واحنا في الطريق إلى المستشفى...	هجوم.
هـــــدى: حصل إيه تانى؟	
لـيـلـى: السواق عمل حادثة.. قال يعنى متحصلش الحادثة إلا واحنامعاه، في ظرف زى ده..	
هـــــدى: انزلى وخدى تاكسى تانى.	طبعًا، تكون هدى الآن قد أصبحت في صف ليلى تمامًا. نبدأ في دخول صراع آخر يثير اهتمامنا من جديد، وهو الصراع بين ليلى وأمها وبين السائق..
لـيـلـى: لا، صاحبنا مصمم لازم نروح معاه القسم علشان تشهد إنها ما كانتش غلطته راسه وألف سيف، لازم القسم الأول.	

في مقطع حواري كهذا مثال واضح للحوار، الذكي. فرغم أن الشخصيتين تتحدثان عن شيء مضى، ولايحدث أمامنا على خشبة المسرح، إلا أن الحوار بالطريقة التي يقدم بها ينجح في المحافظة على أحد مقومات الدراما وهو التوتر. إذن، فرغم السرد الواضح إلا أنه لايجعلك تحس بالسرد على الإطلاق.

والآن فلنأخذ نفس المشهد ونرى ماذا يفعل به فنان آخر.

....

....

هـــــــدى: يعني أقعد طول النهار منتظراك وبعدين تقولي متأسفة!!

لـــيـــلـــى: معلهش.. أصل حصل عندنا حادثة في البيت إمبارح.

هـــــــدى: (في دهشة) حادثة.. موش معقول.. إيه اللي حصل.

لـــيـــلـــى: حلة ميه انقلبت على إيد ماما، وتصوري ما كانش في البيت غيري. وحياتك واترعبت. أخدتها في تاكسي ورحنا على المستشفى. لكن قال يعني متجيش إلا فينا.. واحنا في الطريق إلى المستشفى السواق عمل حادثة.. قال يعني ما تحصلش الحادثة إلا واحنا معاه، في ظرف زي ده. حاولت أنزل وناخد تاكسي تاني.. لا، صاحبنا مصمم نروح معاه القسم علشان نشهد إنهاما كانتش غلطته..رأسه وألف سيف لازم القسم الأول. المهم إديته عنواننا وقلت له يفوت علينا بعد كده.. ورحت المستشفى .. مستشفى حكومي قريب مننا شويه.. لكن ربنا يابنت مايوريكي.. ما فيش أي اهتمام.. وتاني على تاكسي تاني وأخدت ماما على..

وقد تمضى ليلى أيضاً فى سرد تجربتها مع المستشفى الأخرى،وماذا حدث هناك، وكيف كانت الإصابة طفيفة، لكن والدتها بالغت من خطورتة فى النهاية.

مثل هذا الموقف يتسم بالسذاجة الفنية لأن ليلى تبدو وكأنها كانت تنتظر السؤال الذى تلقته من صديقها عما حدث لتبدأ دون توقف تسرد لنا بطريقة مباشرة لاتختلف عن طريقة الرواية كل ماحدث. ثم إن هذا فى نفس الوقت يظهر قلة خبرة المؤلف بفن الدراما كفن أدائى، إذ ماذا ستفعل صديقتها هدى على خشبة المسرح فى الوقت الذى تبدأ فيه هى هذه القصة الطويلة؟ والاعتراض على هذا المقطع الطويل عن قصة ليلى والحادث الذى وقع لوالدتها ليس بسبب الطول إطلاقا، فكم من مشاهد طويلة يبدو فيها السرد واضحًا ولكنها مع ذلك تحتفظ بمقومات الصراع الدوامى كاملة. وما على الإنسان إلا أن يقرأ ذلك الانفجار الذى تنطلق به كاسندرا فى الجزء الأول من ثلاثية إسخياوس ليعرف الفارق بين المؤلف المسرحى الذى يدرك جيداً طبيعة عمله، وبين مؤلف مبتدىء يقدم لنا مشهداً كمشهد ليلى هذا. فى **أجاممنون** مثلا يكون الموقف على النحو التالى: لقد اقتادت الزوجة زوجها العائد إلى الحمام بعد أن بسطت له البساط الأحمر واستقبلته بكل مظاهر التكريم. ويترك أجا ممنون عشيقته كاسندرا وراءه، أى فى حلبة المسرح ويختفى هو عن أعيننا لتبدأ عملية الاغتيال وراء الستار. هنا تبدأ كاسندرا وصف مايجرى دون أن تراه وتجسده أمامنا وكأنه يحدث فعلا فوق خشبة المسرح. وليس أقدر من كاسندرا، الفتاة التى ترى بشفافيتها البالغة ماوراء الحجب، ليس أقدر منها على وصف أو سرد مشهد القتل فى

الداخل، وهو مشهد طويل حقاً، لكنه من أروع مشاهد المسرحية على الإطلاق رغم مافيه من وصف أو سرد. لكن المؤلف الذكى يجعلك لاتشعر بهذا السرد على الإطلاق، بل يجعلك فى حضرة عمل مسرحى أولا وأخيراً.

والمسرح الحديث ملئ بأمثلة للسرد الذكى والسرد الساذج، إذ مازال الفنان يمتلك فى يده أكثر من وسيلة أو حيلة للتغلب على عجزه وحرمانه من الكورس. قد تبدأ المسرحية مثلا بحوار بين خادم وخادمة يتناقشان فى أحداث الليلة الماضية، وقد نسمع الشخصية تتحدث فى التليفون لتقص علينا شيئاً لم نره، وقد يقرأ البطل خطاباً وصله، وقد يلجأ إلى جهاز تسجيل بين آن وآخر، إلى آخر هذه الحيل البارعة. المهم أن يعرف المؤلف كيف يستخدمها بطريقة تجعل السرد لايبدو وكأنه سرد على الإطلاق، وهنا فى الواقع يكمن الفارق بين الفنان المبدع والمبتدئ لنأخذ مثلا هذا المشهد:

شاكر: (مسترسلا) وبقه قابض على دراع واحد من السودانية بيسحبه وراه. والراجل يصرخ.. آى.. آى.. آى. والكشافة التانيين واقفين ساكتين خايفين يضربوا ييجى الضرب فى صاحبهم يبقوا قتلوه بأيديهم...

يحيى: (مستاء) وبعدين.. وبعدين..

شاكر: (منفعلا مذعوراً) وفى ثانية بصيت لقيت البحر كله تماسيح زى مايكون شقوا المية وطلعوا. وده يشد وده يشد لغاية الراجل جسمه ماتقطع حتت حتت.

والسودانية واقفين ساكتين زعقت فيهم وقلت
اضربوا اضربوا فى ولاد الكلب قبل ماياكلونا كلنا،
دول حياكلونا كلنا يايحيى... آى... آى...

....

....

يحيى: انت كل ماتشرب تفتكر الحكاية المهببة دى.. دى حاجة فات عليها أكثر من عشرين سنة وأنت مهندس رى فى السودان قبل ماتطلع على المعاش

شاكراً: بمدة.. بس إيه اللى بيفكرك بيها. ماعرفش.

....

يحيى: واحنا مالنا ومالهم.. دول تحت فى النيل.. بيننا وبينهم مسافات.

شاكر: لا.. لا..

يحيى: لا.. لا.. إزاى بقا؟

شاكر: دول تماسيح صحرا. موش تماسيح نيل..... تماسيح النيل ما يأذوش.. والصحرا قريبة مننا.. قريبة خالص خطوتين نبقى فى الصحرا.[٩]

سرد!! طبعاً سرد. ولكن لنناقش ماذا فعل المؤلف بهذا السرد. إنه استطاع بمهارة فنان يعرف أصول اللعبة كلها أن يمزج بين الحاضر والماضى. فهو حينما يجعل شخصيته المهزوزة تتحدث عن تجربة ماضية يجعله فى نفس الوقت يعيشها كاملة إلى حد الإحساس بالألم

---

(٩) رشاد رشدى: حلاوة زمان (الهيئة المصرية للكتاب: ١٩٧١)، ص ٢٣.

الآن، وكأن كل شئ يحدث أمام أعيننا، ثم إنه بالتدريج يصل بنا فى نهاية هذا المقطع إلى الارتقاء بالسرد الذى يدور حول تجربة ماضية إلى درجة الرؤية المستقبلية الواضحة فى حديثه عن تماسيح الصحراء، بكل ماتحمل الصورة من إيحاءات. ذاك هو السرد الذكى.

أخيراً، أحب هنا أن أسوق تحذيراً بسيطاً وهاماً فى نفس الوقت. فليس معنى كل هذا التركيز على السرد وكيف يستطيع المؤلف الدرامى أن يستخدمه بذكاء، ليس معنى هذا أن نحاول تقديم كل شئ عن طريق السرد. فالدراما فن أدائى يعتمد على تقديم الأحداث حية أمام عين الجمهور. أما السرد فضرورة لها استخداماتها ومحاذيرها ولا يجب أن يتذرع بها مبتدئ ليقول مادام المسرح خشبة ثابتة، والصالة مكان ثابت، والوقت الذى يبدأ فيه العرض معروف فإننا لا نستطيع أن نقدم كل شئ على المسرح، فهذا خطأ كبير يذكرنا بدفاع إحدى الشخصيات التى اشتركت فى ذلك الحوار الممتع فى مقال جون دريدن «مقال عن الشعر الدرامى».

يقول ليسيدياس فى دفاعه عن المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر.

> هناك نوع آخر من السرد، سرد أشياء تحدث فى المسرحية ومن المفروض أن تحدث وراء الستار. هذا النوع من السرد يجمع بين الجمال والراحة. إذ عن طريقه يتحاشى الفرنسيون الضوضاء التى نشاهدها نحن الإنجليز على المسرح، عن طريق تقديم مبارزات ومعارك وما شابه ذلك، مما يجعل مسارحنا أقرب إلى مسارح المضاربات والمصارعة. فهل هناك شئ أكثر

مدعاة للسخرية من تقديم جيش يتكون من طبلة يسير وراءها خمسة رجال! يقوم البطل من الجانب الآخر بمطاردتهم أمامه، أو من مشاهدة مبارزة يتم فيها مصرع أحد الطرفين عن طريق طعنتين أو ثلاثة بسيف نعرف تماماً أنه يحتاج لساعة كاملة ليقتل به رجل رجلا آخر.

ففي هذا القول يتجنى الناقد، لا على المسرح الإنجليزى الذى يهاجمه فقط، بل على المسرح كله، وعلى الفنون والآداب كلها. فإذا كان من الصعب على المتفرج أن يقبل مشهد المعركة الذى يمثل فيه خمسة جنود جيشاً كاملا. أو مشهد أحد طرفى المبارزة يسقط صريع ضربتين أو ثلاثة من سيف خصمه، إذ كان من الصعب على المتفرج أن يتقبل هذا مؤقتاً فإن من الصعب أيضاً تقبل المسرحية كلها. فالمسرح، أكثر من أى فن آخر، يعتمد على الإيهام، على اتفاق ضمنى بين المتفرج والعاملين على خشبة المسرح جميعاً بتقبل ما يقدمونه على أنه إيهام بشئ واقع أو ممكن، سمه ما تشاء. معنى قول ذلك الناقد أن يرفض المتفرج المسرحية منذ اللحظة الأولى، لأنه لا يجب أن ينسى وهو فى كرسيه مثلا أن الساعة تقترب من الثامنة والنصف مساء، وأنه جالس فى صالة المسرح القومى المصرى، فى بقعة معينة من مدينة القاهرة، فى شهر كذا ويوم كذا. لكن ما يحدث عكس ذلك تماماً. لأن المتفرج بمجرد رفع الستار عن مشهد فى لندن، أو باريس، ينسى كل ما حوله مؤقتاً. وإذا كان على استعداد لعمل ذلك، فهو أيضاً على استعداد ليتقبل مشهد المبارزة ويتقبل موت

أحد الطرفين، وإلا فلا فن ولا إيهام أساساً. وما يقوله ليسيدياس هنا فى الواقع هو أننا نستطيع أن نعتمد على السرد والوصف إلى حد كبير. وما على المرء إلا أن يقرأ مسرحيات كورنيل وراسين بعناية ليرى النتيجة التى يمكن أن يوصلنا إليها الاعتماد شبه الكلى على السرد من حوار ممل أحياناً، بطئ، ثقيل على المتفرج وعلى الممثل على حد سواء.

****

مراجع مختارة

Aristotle, Nicomachean Ethics, The Oxford Translation of Aristotle, Oxford, 1931.

-----------, Physics, Translated and Introduced by w. Charlton, Oxford: The Clarendon Press, 1970.

-----------, Politics: The Basic works of Aristotle, Richard Mckeon, ed New york: Random Hou. se, 1941.

-----------, Poetics, London: Everyman's Library. 1969.

Bentley, Eric, **In Search of Theatre,** New York: Alfred A. Knopf, 1953.

Brooks, Clean th and Heilman, Robert B: **Understanding Drama,** New York: 1948.

Butcher, S.H., **Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts,** New york : Dover Publications, 1951.

Dryden, John, An Essy of Dramtic Poesy, **Criticism: The Major Texts,** w. J. Bate,ed., New york: Harcourt Brace inc., 1970.

Fergusson, Francis, **The Idea of a Theatre,** Princeton: princeton University Press, 1949.

Ner, john, Marsters of the Drama, New york: Dover Publication, inc., 1954.

Lik, Mordccai, New Theatres For old, New york: samuel French, 1940.

Ison, jane Ellen, Ancient Art and Ritual, New york: Henry Hold, 1931.

نصوص مختارة*

إبسن، هنريك، **بيت الدمية.**

.............، **الأشباح.**

إسخيلوس **أجاممنون.**

تشيكوف، أنطوان، **بستان الكرز.**

...............، **الشقيقات الثلاث.**

الحكيم، توفيق، **لعبة الموت.**

................، **الطعام لكل فم.**

................، **يا طالع الشجرة**

رشدى، رشاد، **لعبة الحب**

...............، **رحلة خارج السور.**

...............، **حلاوة زمان**

سوفوكل، **أوديب ملكا**

.... **أوديب فى كولونوس.**

شكسبير، وليام **ماكبث.**

الملك لير.

الليلة الثانية عشر.

تاجر البندقية

وليامز، تنسى، **عربة اسمها اللذة.**

* معظم هذه النصوص موجودة فى أكثر من طبعة، وقد تركت للقارئ اختيار الطبعة التى يجدها، مكتفياً بذكر المؤلف والرواية وخاصة فى الإنجليزية أما فى حالة المسرحيات العربية فمن الصعب أحياناً تحديد تاريخ تغفله دور النشر المصرية فى كثير من الأحيان.

الفهرس

صفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٤٢٠١ / ١٩٩٨

I.S.B.N 977 - 01 - 5947 - 6

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ٤٧٥ قرشاً